TEATRUL REGINA MARIA
-1-
ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA

SUMAR 4

TEATRUL AZI

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

Redacția și administrația
Str. Constantin Mille nr. 5—7—9
Tel. 14.35.58; 15.36.04/173

ANTITEZE de Dumitru Solomon, p. 2 ● **DIALOG** Tompa Gábor: «Cel mai greu lucru în teatru e să te găsești pe tine însuți» (Doina Modola), p. 4; Constantin Ciubotariu: «O cutie italiană înseamnă amputarea viziunii scenografice», p. 34 ● **CE (MAI) E DE FĂCUT!** Mircea Cornișteanu: O lege împotriva mediocrității, p. 7 ● **DE CE AȚI ACCEPTAT SĂ FIȚI DIRECTOR!** Val Condurache, directorul Teatrului Național «Vasile Alecsandri» din Iași, p. 7 ● **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE!** Craiova (Cristina Dumitrescu), p. 8; Bacău (V.P.), p. 10 ● **IDEI** de Henri Wald, p. 10 ● **ÎN DEZBATERE** Autorul român pe scenă: Dumitru Solomon, p. 12; Tudor Popescu, p. 13 ● **IN MEMORIAM** Tome Caragiu, p. 15 ● **PUNCTE DE VEDERE** de Florin Faifer, p. 16 ● **PROSCENIUM** Felix Alexa: «Aprofundarea reperelor textului» (Sebastian Vlad Popa), p. 18 ● **CRONICA** (Teatrul Foarte Mic, «Nottara», Teatrul Mic, «Urmuz», «Țăndărică», «Odeon», Academia de Teatru și Film, Teatrul Național din Iași, Teatrul Germen de Stat din Timișoara, Bacău, Galați), p. 20 ● **TELETEATRU** de Miruna Runcan, p. 30 ● **«UNDE FUGIM DE-ACASĂ!»** p. 31 ● **OGLINZI PARALELE** de Marian Popescu, p. 32 ● **CU OCHIUL LIBER** de Adriana Bittel, p. 33 ● **CIVILIZAȚIA IMAGINII** Karine Saporta: Fractura sau Schizofrenicul secol XX, p. 36 ● **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII** de Valeriu Moisescu, p. 39 ● **ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI**, p. 40 ● **SCENA LUMII** Marian Popescu: Libertatea artei. De la cenzură la K.K.K. (II), p. 42; Patrice Chéreau: «Nu poți fi cu desăvîrșire rebel dacă faci teatru...», p. 43; Michèle Rakotoson: «Violența teatrului politic se naște dintr-o nesfîrșită, blîndă disperare», p. 45; Alison Sinclair: «La premiera lui Silviu m-am simțit româncă», p. 46 ● **COUPÉ**, pp. 33, 47.

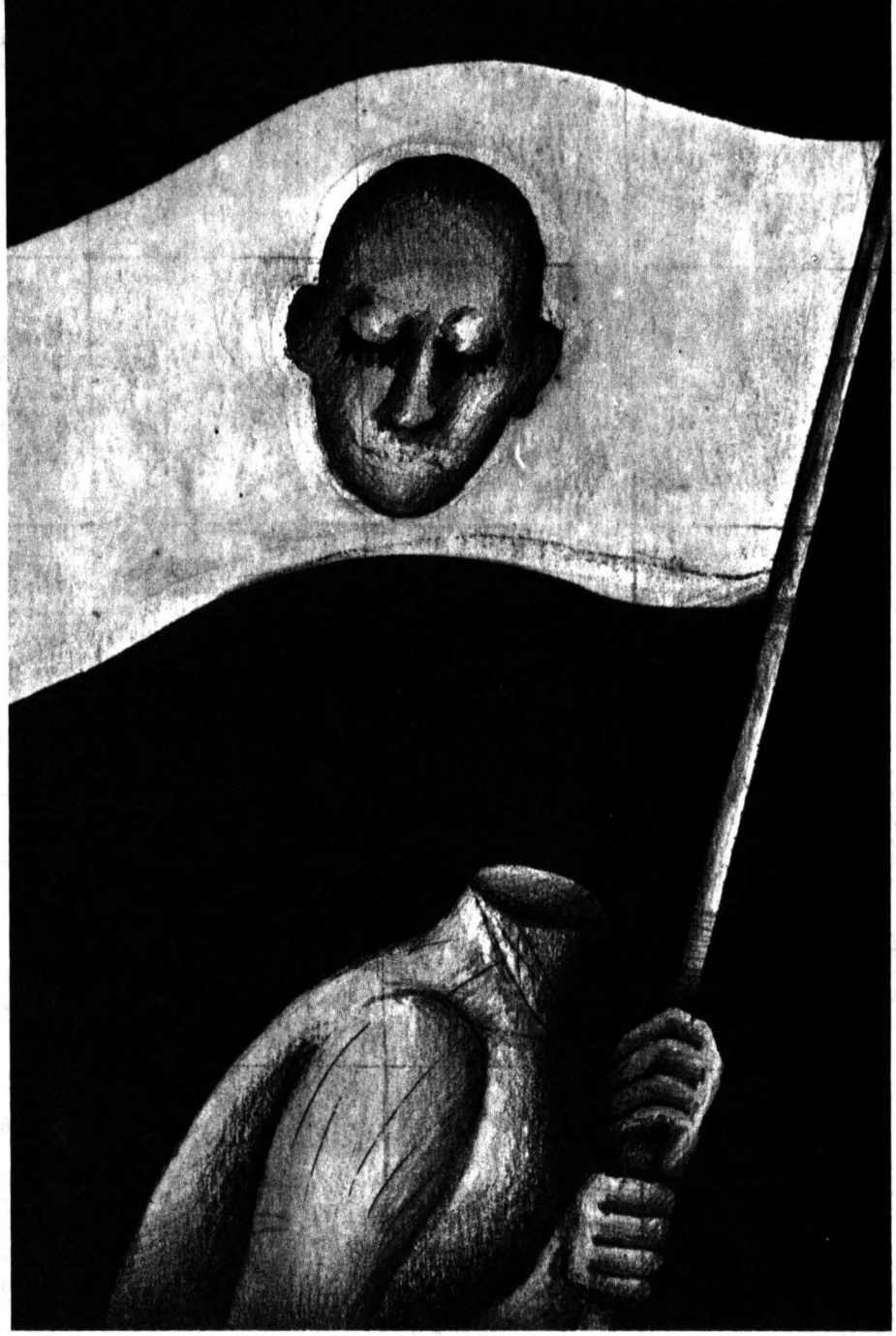
REDACTIA

● DUMITRU SOLOMON
(redactor șef)
● MARIAN POPESCU
(redactor șef adjunct)
● CRISTINA DUMITRESCU
(secretar general de redacție)
● ALICE GEORGESCU
● VICTOR PARHON
● ADRIANA GRAND
(prezentare artistică)
● IOANA POPESCU
(tehnoredactor)
● CONSTANȚA TURCOIU
(corectură)

Redactor responsabil de număr:
VICTOR PARHON

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la: «RODIPET» S.A. P.O. BOX 33—57, telex 11995, 11034, FAX 90—17.40 București, Piața Presei libere nr. 1, sector 1; sau: «ORION» S.R.L., Splaiul Independenței nr. 202 A, sector 6, București, telefon 17.34.07, FAX (400) —42.41.69

Coperta I: Șerban Ionescu
Coperta II: Imagine din ... au pus cătușe florilor... de Fernando Arrabal la Teatrul Odeon.
Coperta III: Rose English în The Double Wedding
Coperta IV: Ștefan Iordache în Titus Andronicus de Shakespeare la Teatrul Național din Craiova



a. grand

DUMITRU SOLOMON

DISPARIŢIA TEATRULUI DE ALUZIE — O ILUZIE?

Revenind acasă după momentul decembrie 1989 pentru a face spectacole, a prelua direcţia unor teatre, a prospecta «piaţa» teatrală sau pur şi simplu pentru a «vedea» ce se întîmplă în ţară, regizorii plecaţi în străinătate în perioada comunistă, autoexilaţii noştri, unii dintre cei mai talentaţi şi mai buni profesionişti ai scenei, s-au pronunţat — în interviuri şi articole — şi asupra viitorului probabil al teatrului românesc. Preocupaţi de înnoirea artei scenice, chestionaţi în mod special şi insistent asupra acestei probleme, ei au fost, aproape toţi, de părere că schimbarea modului de a face teatru este necesară şi inevitabilă, că perioada spectacolelor aluzive, a expresiei metaforice s-a încheiat, aceste modalităţi indirecte, necesare într-un regim dictatorial, devenind acum superflue. Se deschide drum teatrului direct, frontal, întrucît s-au spulberat barierele, iar codul secret de comunicare dintre scenă şi sală a căzut, firesc, în desuetitudine. Adio, aşadar, teatru de aluzie!

Reproduc, din revista «Teatrul azi», cîteva declaraţii regizorale semnificative în acest sens:

David Esrig: «Dictatura ascute recepția, și, cu cît o dictatură e mai odioasă și mai străină adevărului, cu atît spectatorul tălmăcește mai mult dintr-un spectacol. În momentul cînd nu mai e nevoie de tălmăcit printre rînduri trebuie găsite alte mijloace pentru ca toată infrastructura spectacolului să poată ajunge la spectator (...). Cu trei șopîrle mergea și un spectacol prost...» (nr. 1/1990).

Lucian Giurchescu: «Sînt convins că teatrul aluziv nu va mai putea exista, pentru că nu mai interesează pe nimeni. Un anume gen de teatru metaforic moare și el. Trebuie să regîndim metafora, să regîndim forma de expresie, dificultate cu care ne-am întîlnit, de altfel, toți regizorii care am lucrat în străinătate. Un anume mod al nostru de a ne exprima — să zicem, de acasă — nu mai găsea ecou la publicul care aștepta să i se spună direct un lucru sau altul, nu pe ocolite, nu prin aluzii și nici chiar prin metafore» (nr. 5/1990).

Alexandru Colpacci: «Cred că perioada care începe este cea a căutării și exprimării esenței actului teatral. De unde pînă acum ne angajam pe o pistă a pseudocurajului, prin tot felul de mijloace laterale, bazate pe convenția cu sala, acum, lucrurile se schimbă. Înainte existau o serie de coduri de comunicare pe care (acum, *D.S.*) strada, viața de pe stradă le-au înlăturat. Ele se adăugau discursului scenic și de multe ori succesul unui spectacol depindea și de acest lucru, de aceste adăugiri. (...) Teatrul este „subversiv" prin esența lui, fără a fi nevoit să arate cu degetul. Neliniștește, reușește să pună întrebările cele mai incomode asupra ființei, ca și asupra societății» (nr. 7—8/1990).

Logic, regizorii citați, dar și ceilalți care au exprimat același punct de vedere, au dreptate. Un teatru care nu mai trebuie să lupte cu fantomele cenzurii (altminteri foarte concrete, cu anatomie și ideologie bine conturate) este eliberat de blestemul limbajului esopic și-și poate regăsi claritatea și directitatea expresiei. Deși, personal, cred în continuare în metaforă, care, chiar dacă a fost folosită ca «strategie de război» a teatrului, nu a fost descoperită în regimurile comuniste pentru a înșela vigilența cenzurii, ea preexistînd acestora și decurgînd din înrudirea teatrului cu poezia, din aceea că teatrul, oricît de direct, este totuși un reflex al realității, și nu o copie a acesteia. De altminteri, nici dramaturgia anticilor, a lui Shakespeare sau a lui Beckett nu poate fi separată de metaforă. Dar asta e o altă chestiune.

Ce descoperim însă mergînd la spectacole? Că teatrul aluziv n-a dispărut deloc, nici măcar nu s-a depreciat, că regizori importanți îl practică fără complexe, că publicul prizează — exact ca înainte — aluziile politice și sociale «la zi» și că, de fapt, mult-așteptata schimbare a modului de a concepe teatrul nu s-a produs. Sau, cel puțin, nu s-a produs încă. Sau, în sfîrșit, nu s-a produs pe întreaga suprafață a vieții teatrale românești. Dacă, de pildă, la Teatrul Național din București, în excepționala *Trilogie antică*, Egist și Clitemnestra își găsesc sfîrșitul în loja oficială destinată soților Ceaușescu, aceasta este fără îndoială o aluzie politică. Bine primită de public. Dacă, la același teatru, în *Noaptea regilor*, polițiștii acționează ca în Piața Universității, iar un critic îi identifică, forțînd puțin lucrurile, pe Malvolio — care, între altele, savurează emisiunea «Actualități» la televizor — cu președintele Ion Iliescu, e vorba, din nou, de aluzii politice. Cît despre aluziile multiple din *Păsările* sau despre «potrivirile» din *Cine are nevoie de teatru?*, ele constituie, aș putea spune, însăși rațiunea montării acestor spectacole, care acționează mai ales prin aluzii asupra interesului spectatorilor. Dacă, în adaptarea piesei lui Schnitzler *La papagalul verde*, Lucian Giurchescu a simțit nevoia să facă actualizări și aluzii transparente, înseamnă că a avut probabil în vedere slăbiciunea publicului pentru astfel de sincronisme. În sfîrșit, dacă în *Vărul Shakespeare*, la Teatrul Național din Craiova, se scandează «Nu plecăm de-aicii», slogan ce poate fi auzit și în *Romeo și Julieta* la Teatrul Casandra, aceasta echivalează cu un mod de a capta interesul spectatorilor prin «mijloace laterale» (Alexandru Colpacci). Iar constatarea că «teatrul aluziv nu mai interesează pe nimeni» (L. Giurchescu) este, se pare, cel puțin prematură. Sînt doar cîteva exemple, din nenumărate posibile. Ce arată ele? Nu că acest mod de comunicare teatrală e bun sau rău, ci că el *există*. Există *acum*, după cucerirea libertății de a spune lucrurilor pe nume, de a ne exprima direct. Este nevoie de aluzii? Teoretic, nu. Dacă ar fi să luăm în seamă felul în care-și concep spectacolele unii dintre regizori — printre ei, și personalități autentice —, precum și răspunsul pozitiv al publicului, este nevoie de aluzii.

În ceea ce mă privește, consider modul aluziv un mod ca oricare altul, nu neapărat legat de societățile închise, de regimurile nedemocratice. Dar în adîncul conștiinței mele intelectuale nu pot să nu mă asociez imaginii teatrului proiectată de George Banu, tot în revista noastră (nr. 2/1990): «Va veni o vreme cînd discursurile politice, realitatea vieții din jur, spectaculozitatea ei își vor pierde farmecul, noutatea. Teatrul românesc se va deschide reflecției metafizice, existențiale asupra destinelor omului. (...) Înainte, societatea era paralizată, și ca urmare teatrul era activ, era o oază a dinamismului. Acum, societatea e foarte activă, iar teatrul trebuie să devină un loc al contemplației. Și al meditației în același timp». Căci mergem la teatru ca să mai vedem (gîndim) și singuri, și nu numai ca să ni se arate. ■

ANTITEZE

TOMPA GÁBOR: «Cel mai greu lucru în teatru este să te găsești pe tine însuți»

REP.: *Stimate domnule Tompa Gábor, vă găsiți de aproape doi ani în fruntea Teatrului Maghiar din Cluj. În ce măsură calitatea de regizor v-a înlesnit-o pe aceea de conducător de instituție?*

TOMPA GÁBOR: **Nu știu dacă în condițiile actuale ale teatrului nostru s-ar putea vorbi de «înlesnire», date fiind solicitările administrativ-organizatorice de care e copleșit un director. Nu avem oameni de teatru-manageri sau intendenți, nici o structură instituțională care să funcționeze cum trebuie. Dacă aceste elemente ar exista, regizorul s-ar putea ocupa de coordonarea artistică a teatrului, imprimîndu-i un profil aparte, omogenitate, stabilitate. O coeziune, o forță, o unicitate, care se repercutează departe în timp. Regizorul-director de teatru e un model european. Gîndiți-vă la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», condus de Liviu Ciulei. În lume, teatrul lui Peymann, Strehler, Chéreau sau Mnouchkine. În așa măsură aceste trupe se confundă cu creatorii lor, încît se spune «Teatrul lui Strehler», nu Piccolo Teatro, «Teatrul lui Peymann», nu «Burgtheater». Există desigur și teatre conduse de un intendent, numit de oraș sau de un sponsor, direcția artistică fiind asigurată de un regizor aflat în subordinea sa. Teatrului de artă însă îi e proprie tendința de a avea regizori ca directori.**

REP.: *Vorbeați de condițiile specifice vieții noastre teatrale actuale. Instabilitatea generală a acestor vremuri de tranziție pare să se repercuteze acut în interiorul teatrelor unde «originalitatea» democrației dobîndește forme umorale, pernicioase, haotice.*

T.G.: **Cred că faptul se datorează insuficientei statuări a autorității și competenței directorului. Regizorului-director i se creează obligațiuni în calitate de angajat, în general, o situație subordonată. E greu de specificat însă cui e subordonat. Există o stare de periculoasă relativitate în care nu sînt stabilite nici competențele, nici ierarhiile. Mai mult chiar, se ajunge la paradoxala situație că regizorul nu are puterea de a hotărî nici chiar în procesul de creație. Vin alții care să decidă pe**

parcursul repetițiilor.

REP.: *Nu considerați că, cel puțin în parte, această stare conflictuală se prelungește din însăși conflictualitatea proprie actului de creație regizorală?*

T.G.: Fără îndoială, înfăptuirea proiectului regizoral, convertirea lui în act scenic, în obiect estetic concret, se leagă intim de ciocnirea de idei. E vorba însă despre o conflictualitate benefică, în care se armonizează voințe, experiențe, mijloace expresive. Din aceste conflicte cîștigă spectacolul de teatru, scopul final al actului teatral. Totul depinde de cantitatea de talent din teatru, de profesionalism, de pregătirea din interiorul trupei. Armonia în teatru nu poate exista decît de la un nivel valoric în sus. Cele mai multe conflicte neprielnice atmosferei din interiorul instituției provin din carențe în nivelul de pregătire profesională. Cînd actorul se află mereu în imposibilitate de a rezolva o sarcină actoricească, o situație scenică, devine mult mai sensibil la ton în relația cu regizorul. Actorul talentat, sigur pe mijloacele sale de expresie, e mai puțin sensibil la obiecțiile sau tonul regizorului, știind că acestea aparțin procesului de creație. Harag, cel mai minunat reper din experiența mea, se întîmpla chiar să urle la repetiție, acuzîndu-i pe unii dintre marii noștri actori că sînt diletanți. Toți știau că sînt vorbe, o provocare spre autodepășire și nu se supărau. Știau că el profită primii de această duritate. Că ea nu provine din lipsă de dragoste sau din desconsiderare. Pentru o relație sănătoasă, normală în teatru, pentru o dragoste reală și profundă, condiția esențială e calitatea pregătirii, un anumit nivel de conștiință artistică. Fără această condiție, falsa armonie nu e decît o relație de indiferență. Mai rău, o coaliție de interese străine scopului comun: actul teatral major.

REP.: *Nu credeți că totuși există o anume doză de subiectivitate, generată de predilecțiile estetice ale regizorului-director, de disponibilitatea sa de a comunica mai bine cu anumiți interpreți — lucru firesc dată fiind natura actului teatral, bazat în primul rînd pe comunicare. Aceasta ar putea determina un sentiment de frustrare altora, care se simt neglijați de el ca regizor și pot trăi un sentiment de nesiguranță, agravată de faptul că e conducător de instituție.*

T.G.: Nu cred că aceasta este problema. În calitate de director, regizorul nu își impune opțiunile stilistice. Ca regizor el poate să aibă un crez, o preferință pentru anumite curente sau modalități. Ca director însă, trebuie să fie deschis. În artă valorile nu se exclud și interesul său e să atragă în Instituția pe care o conduce personalități artistice ce prezintă garanția de a produce artă de înalt nivel.

REP.: *Chestiunea atragerii regizorilor este destul de spinoasă, date fiind dificultățile financiare actuale, ca și acelea legate de deplasare, cazare etc. Mai mult decît atît, nu există regizori suficienți nici ca angajați în teatre.*

T.G.: Din păcate, situația de care vorbiți e și mai gravă în cele șase trupe maghiare unde sînt foarte puțini regizori și chiar și mai puțini dintre aceia despre care se poate vorbi ca atare. La Tîrgu Mureș sînt acum două clase de regie (anul I și II) care ar putea ameliora în viitor cea mai cronică boală a teatrelor maghiare din România. Lipsa unei tradiții regizorale în școala teatrală de limbă maghiară a generat această situație critică. Moartea lui Harag a fost cea mai mare pierdere în acest sens.

REP.: *După cîte știu, dumneavoastră ați studiat regia la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București.*

T.G.: E adevărat. Tocmai de aceea mă consider exponent al școlii românești de regie, și, într-un fel, reprezint o situație aparte în interiorul mișcării maghiare de teatru din România. Mă detașez net de tradiția de verbalism scenic, cu toate conotațiile peiorative: declamație, patetism, demagogie, neglijarea imaginii scenice. Teatrul în limba maghiară are o tradiție axată pe cuvînt, care a avut diferite funcții. Conservarea limbii e latura pozitivă a acestui fapt. Neglijarea limbajului specific al teatrului e reversul negativ. Publicul însuși e format în spiritul unui teatru al cuvîntului și în gustul operetei. Ceea ce atrage dificultăți în receptare.

Marea excepție a constituit-o creația lui Harag György, influențat el însuși de teatrul românesc. După cum mărturisea, marea cotitură în opera lui s-a produs în urma unor discuții cu Lucian Pintilie, prin anii 1968—1969. Remarcînd că știe să facă foarte bine teatru realist, Pintilie l-a întrebat dacă mai știe să facă și altceva. Lucru care l-a pus pe gînduri. Harag a început să caute un limbaj specific teatral și timbrul vocii propriu. Asta l-a dus la înnoirea mijloacelor. Cel mai greu lucru în teatru este să te găsești pe tine însuți.

REP.: *Dumneavoastră cînd v-ați găsit?*

T.G.: Nu știu dacă s-a întîmplat să mă găsesc sau nu. În unele manifestări, am fost mai aproape de mine însumi în Institut, cînd am lucrat cu Radu Amzulescu, Aurora Leonte, Petrică Nicolae, Valentin Popescu, Eli Măgureanu, Costică Bărbulescu etc. Atunci am putut să ne exprimăm cele mai intime gînduri, ca idei și formă. Îmi amintesc de o suită ascendentă de examene la «Casandra»: *Oh, les beaux jours!* de Beckett (1978), *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (1979) — examen de anul al III-lea, *Tango* de Mrożek (examen de diplomă, 1981). A urmat o perioadă în valuri. O cale de clarificare a unor gînduri și mijloace artistice, dar și o reținere a unor energii, care n-au reușit să erupă din motive politice sau de comunicare cu trupa de teatru. Au fost și excepții, spectacole în care am lucrat cu actorii *The zoo story* (Poveste din grădina zoologică) de Albee la Tg. Mureș (1982) *Hamlet* (1987), *O noapte furtunoasă* (1988) și *În stație* (1989) la Cluj, *Woyzeck* (1990) în Iugoslavia, la Novi Sad, *Neînțelegerea* (1991) la Szolnok, în Ungaria. Ele mi-au amintit de starea de creație febrilă, fanatică, deschisă, care era la Institut.

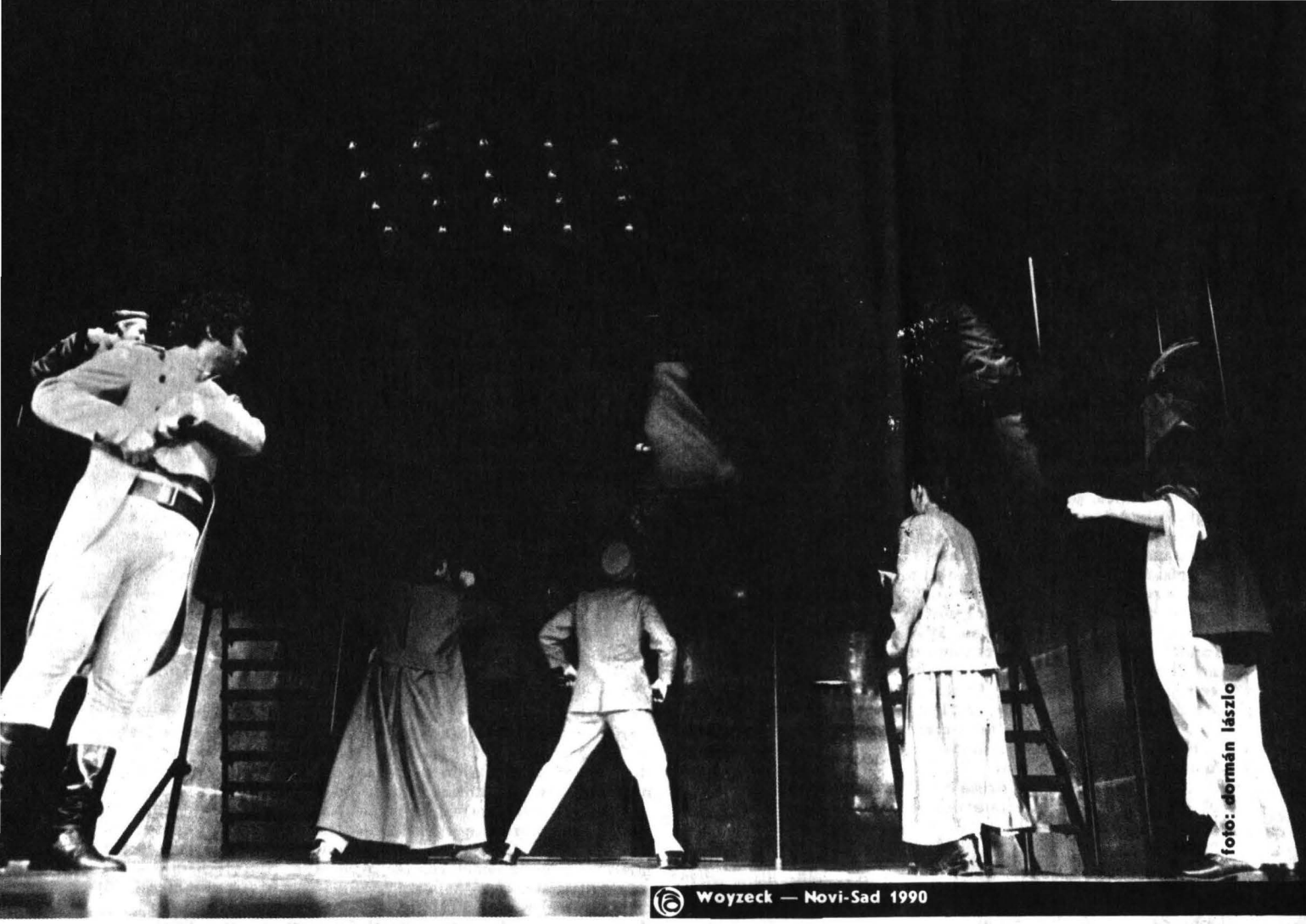
REP.: *Considerați că tinerețea e o stare de grație creatoare greu de egalat mai tîrziu?*

T.G.: Tinerețea nu e o stare biologică ci o stare de spirit. Harag la 60 de ani, chiar și bolnav, a rămas unul dintre cei mai tineri regizori. De la el am învățat nevoia permanentă de înnoire, spiritul autocritic, lipsa de fățărnicie și de menajamente față de sine și față de colegi în comentarea realizării scenice. Își formula tranșant obiecțiile la spectacolele mele și, deopotrivă, era foarte interesat de părerea mea despre montările lui. Tinerețea e o problemă de disponibilitate interioară, de deschidere. Majoritatea marilor regizori au această calitate. Atît *Visul unei nopți de vară*, cît și *Deșteptarea primăverii* în regia lui Liviu Ciulei au o prospețime, o seducătoare tinerețe. Dar e în ele puterea aceea adîncă a *spiritului tînăr*, nu a vîrstei, de a renunța la unele lucruri, de a găsi expresia cea mai fericită și echilibrul, cu o mare, distinsă economie de mijloace. Gîndiți-vă la soluțiile scenice pe care le-a găsit în scena cancelariei din *Deșteptarea primăverii*, care e o invitație irezistibilă la spectaculos, rezolvată de Ciulei cu o clasică simplitate.

REP.: *Ați depășit deja un deceniu de carieră regizorală, în care ați fost distins cu premii naționale și internaționale.*

T.G.: Din acest punct de vedere, nu s-ar putea spune că există o coincidență între preferințele mele și recunoașterea prin distincții. E adevărat că evaluările sentimentale au alt statut. Uneori atmosfera din repetiții mă determină să cred că spectacolul e mai reușit, chiar dacă obiectiv nu e așa. Alteori am avut surprize nostime sau decepții și zbucium. De pildă, am primit în 1984 premiul pentru regie cu *Nevinovatul* de Dehel Gábor, montat în 14 zile pentru un festival de teatru politic la Constanța, spectacol merituos într-adevăr, pentru că a reușit să ascundă textul. El a mai fost premiat și la festivalul de teatru scurt de la Oradea, a luat și premii de interpretare. E într-adevăr un moment memorabil pentru că atunci a început colaborarea mea cu T. Th. Ciupe, o colaborare care a devenit permanentă din 1984 încoace. *În stație* a luat premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol al anului 1989. *Woyzeck*, montat la Novi Sad, a fost distins cu premiul pentru cel mai bun spectacol al anului 1990 în Iugoslavia.

Mai ciudată a fost soarta lui *Hamlet*, spectacol despre care nu s-a putut scrie, dar s-au făcut tentative repetate de a fi distins cu premii. Actorii principali erau înscriși să plece din țară, interpretul principal a avut un conflict cu secretarul de partid de la județ, încît despre el aproape nu există mărturii. S-au scris cîteva cronici fără numele actorilor. Există o imprimare video proastă, de la o repetiție generală. O cronică din «România literară», ajunsă prin minune la tipar, a determinat reculegerea numărului. A fost propus pentru premii de către A.T.M., dar n-a fost acceptat la Consiliul Culturii. Și totuși, *Hamlet* a însemnat cel mai mult pentru mine...



Woyzeck — Novi-Sad 1990

REP.: *Şi nu numai pentru dumneavoastră. A fost un spectacol-eveniment.*

T.G.: **...In patru luni şi jumătate, cît am lucrat la el, am slăbit 14 kg. M-am epuizat. Acest spectacol, cel mai drag, a lăsat şi cele mai puţine urme. A avut cea mai tragică soartă.**

REP.: *Ce pregătiţi acum şi ce proiecte aveţi?*

T.G.: **Repet** *Cîntăreaţa cheală* **şi urmează să pun** *Richard al III-lea*, **tot aici în teatru. Am fost invitat de Teatrul Naţional din Bucureşti, dar încă nu m-am decis, oscilînd între cîteva texte:** *Troilus şi Cresida*, *Furtuna* **de Shakespeare,** *Don Juan* **de Molière,** *Neînţelegerea* **de Camus, sau, poate un Caragiale...**

Urmează o stagiune foarte importantă pentru teatrul nostru: 200 de ani de la înfiinţare. Aş dori pentru această aniversare să reiau *Hamlet* **în distribuţia originală, risipită acum în 4 ţări (Germania, Iugoslavia, Ungaria, România) şi în 8 teatre. Avem un proiect pentru o amplă manifestare între 7 şi 17 decembrie 1992, unde punctul de atracţie îl vor constitui spectacolele aparţinînd Teatrului Naţional din Bucureşti, Teatrului Naţional din Budapesta, Teatrului «Katona József» din Budapesta, Teatrului din Novi Sad, Teatrului Naţional din Cluj, Operei Maghiare din Budapesta, Teatrului din Philadelphia, trupei noastre teatrale şi Operei Maghiare din Cluj (aniversarea fiind comună). Din cauza acestui important eveniment, am renunţat deocamdată la cîteva contracte în străinătate. Din 1993 voi monta două spectacole:** *Cum vă place*, **la Philadelphia şi** *Aşteptîndu-l pe Godot*, **la San Diego. Apoi** *Visul unei nopţi de vară* **la Graz. Am invitaţii, de asemenea, pentru Szolnok şi Miskolc. Dar aş dori simultan să am timp pentru clasa mea de regie.**

REP.: *Ce proiecte aveţi ca director de teatru?*

T.G.: **Experienţa acestui directorat e mai complexă. Trupa s-a subţiat numeric şi calitativ: erau 45 de actori, acum sînt 25. Au plecat, au murit. Lipsa unei pepiniere actoriceşti satisfăcătoare (există doar cîte 3 studenţi la clasa de actori de la Tîrgu Mureş) face imposibilă împrospătarea ei reală. Nici şcoala actoricească nu e lipsită de deficienţe, adesea greu de corectat. Agresiuni antiteatrale şi anticulturale produc alte anevoinţe. Nu prea avem critici dramatici de limbă maghiară care să analizeze spectacolele noastre, care să se apropie de ele din interiorul structurii propuse. Criticii sînt filologi, foşti actori, oameni care uneori nu ştiu să formuleze o frază inteligentă. Ciudata relaţie a publicului cu spectacolul de teatru este o temă de meditaţie perpetuă. Lumea vrea lucruri uşoare, distractive. Situaţia financiară a teatrului e îngrijorătoare. Fenomenele acestea mă pun pe gînduri. Desigur, e o iluzie să credem că putem umple tot timpul o sală de 857 de locuri cu capodopere universale. Dar cîteodată e dezolant că la un Shakespeare sau la un Katona József cu drama naţională** *Banul Bank* **vin 100 de spectatori. Ne-ar trebui o sală studio pentru a continua experimentele teatrale, spectacolele care au ca scop reînnoirea mijloacelor, căutarea îndrăzneaţă. Ar trebui s-o construim, avem proiecte, dar n-avem banii necesari. Fără ea, va trebui să facem multe compromisuri. Toate acestea mă fac adesea să-mi simt inutilă prezenţa la conducerea teatrului. Calitatea e singura noastră raţiune. În ultima vreme, am încercat să explic în presă ce cred eu despre rostul teatrului. E o iluzie să crezi că el poate revoluţiona publicul şi încă dintr-o dată. Şi atunci îmi vine în minte bufonul. Personaj prezent în toate capodoperele, bufonul are o atitudine deosebită faţă de existenţă, faţă de moarte, faţă de societate, faţă de putere. Bufonul ştie că Dumnezeu, cînd a creat tronul, nu s-a aşezat pe el decît simbăta. Majoritatea oamenilor nu ştiu asta: luptă şi aspiră la tron. Bufonul, care ştie însă întîmplarea, rîde de ei sau suferă, de la caz la caz. Menirea teatrului e să le dezvăluie şi să-i înveţe această detaşare faţă de existenţă. Chemarea la o atitudine de bufon. Ceea ce înseamnă, de fapt, dragoste de semeni.**

■ *a consemnat* DOINA MODOLA

CE (MAI) E DE FĂCUT?

O LEGE ÎMPOTRIVA MEDIOCRITĂȚII

În nici un caz, dar în nici un caz, nu mai trebuie să facem totul. Am încercat asta destulă vreme, și pînă la urmă am văzut cu toții ce-a ieșit. Dar este simplu de spus ce să nu facem — invers e ceva mai dificil. Să ne gîndim, deci...

În primul și-n primul rînd ar trebui să facem teatru, adică spectacole, dar nu cu orice preț, adică oricum și cu orice piese, ci teatru-teatru, desigur pentru toate gusturile, dar teatru de bun gust, care să-ți lase adică un gust bun și după ce-ai ieșit din sală. Pentru asta este însă nevoie de cîteva lucruri, în primul rînd, evident, de har și de muncă, dar și de bani și de o bună organizare a vieții teatrale. Cele cîteva spectacole importante care au apărut în ultimii doi ani au demonstrat, dacă mai era nevoie, că putem fi competitivi oriunde în lume și că avem artiști de primă mărime; să vedem ce ne lipsește.

Ne lipsește o lege bună a teatrelor, o lege care să uite complet tipul de organizare anterior, o lege care să ajute, iar nu să frîneze activitatea artistică, care să permită valorilor să iasă mai limpede în evidență (atît din punct de vedere moral, cît și material), descurajînd impostura, o lege care să stabilească precis răspunderile tuturor celor implicați în arta și industria spectacolului teatral, acordîndu-le, odată cu încrederea de după învestitură, și o deplină libertate de mișcare. Încă nu s-a schimbat nimic în teatre, decît directorii (în unele teatre chiar de mai multe ori), care trebuie să conducă exact după vechiul sistem, fiind însă lipsiți aproape de orice putere, nemaiexistînd la nimeni frica de organe (de partid sau de stat), fiindcă acum a dat peste noi democrația. Cunosc cazuri în care directorii care au avut curajul să dea afară leneși, incompetenți sau inutili, au fost ei obligați să plece din teatrele respective, cei dați afară cîștigînd procese și fiind reangajați, rîzîndu-le în nas bieților directorași care au crezut că pot face curățenie în instituțiile pe care credeau că le conduc. Democrația nu are ce căuta în artă! Jos democrația în instituțiile artistice! Singura cale pentru a putea progresa este renunțarea la acest fel de «democrație» în care cei mulți și mediocri au posibilitatea de a decide (prin tot felul de metode democratice), punîndu-i în inferioritate numerică pe cei cu adevărat buni. S-a instalat în teatrele noastre un nou fel de lehamite (altul decît cel de pînă-n '89), care i-a cuprins pe artiștii de frunte. Ei văd că de doi ani încoace iau cam aceeași leafă cu cei din coada ierarhiei (poate cu vreo două-trei mii mai mult), cei care joacă zilnic văzînd și aceștia că sînt plătiți la fel cu cei care trec prin scenă biluar, în drum spre casierie.

Pînă cînd cei mai buni nu vor fi cointeresați substanțial, iar cei care nu prea au treabă vor fi puși să-și caute ceva de lucru (pe unde și-or găsi), pînă atunci nu vom putea merge înainte. De ce oare, în numele cărui principiu, zeci de mii de ingineri, doctori, profesori, cercetători, unii foarte valoroși chiar, să fie puși pe liber, în timp ce cîteva sute de actori, regizori sau scenografi fără talent, dovediți ani de-a rîndul ca atare, să umfle schemele teatrelor, luînd bani bunicel, care altfel ar putea reveni celor merituoși! Pînă cînd va continua să funcționeze umanismul socialist în instituțiile de artă! Desigur, e dureros, e greu să dai oameni afară, dar e oare mai puțin greu și dureros pentru un mare artist să fie frustrat de ceea ce merită din cauza celor fără hari! De ce să sufere el, care nu are altă vină decît că are talent!

Subvențiile pe care le vom primi vor fi tot mai mici și ne vom vedea în curînd, vrînd-nevrînd, obligați să luăm hotărîri dure pentru a putea exista în continuare. Pînă nu vom avea tăria să înlăturăm efectiv mediocritatea din mijlocul nostru, pînă nu-i vom da deoparte pe cei inutili dintre noi, nu vom putea nici cere mai mult de la cei buni. După asta vom vedea, am convingerea, cum spectacolele bune și foarte bune nu vor mai apărea doar accidental, cum marii noștri artiști vor juca mai mult și mai bine, cum competiția îi va stimula pe toți și cum duritatea ei va cerne valorile.

Iar dacă cineva va dori să facă teatru cu cei rămași pe dinafară, n-are decît, dar pe banii lui. Și toată lumea va fi mulțumită... Eventual!

■ MIRCEA CORNIȘTEANU

DE CE AȚI ACCEPTAT SĂ FIȚI DIRECTOR?

VAL CONDURACHE, directorul Teatrului Național «Vasile Alecsandri» din Iași:

Mai înainte de a răspunde la întrebarea «De ce ați acceptat să fiți director de teatru» aș vrea să răspund la o altă întrebare, care mi s-a impus în momentul în care m-am așezat la mașina de scris: De ce am acceptat să răspund la această întrebare? Căci nu am văzut pe nimeni să întrebe un director de revistă de ce a acceptat să conducă o revistă, pe un director de muzeu de ce a acceptat să conducă un muzeu și așa mai departe. Și atunci mă întreb: de ce se pune această întrebare directorilor de teatru? Să fie teatrele instituțiile cele mai greu de guvernat? Să fie adevărate cuvintele spuse despre actori în **Hamlet**!

Eu am lucrat, vreme de 17 ani, ca secretar literar, într-un teatru, același în care sînt acum director. Cunosc, prin urmare, lumea aceasta și nu mi se pare nici mai ingrată, nici mai greu de mulțumit, nici mai ascunsă, nici mai păcătoasă decît lumea noastră cea de toate zilele. Poate că singurul lucru care o face neasemănătoare între celelalte lumi culturale este relația specială cu timpul. Și aici mă voi folosi de un truism: pentru actor timpul are o altă consistență și o altă viteză. La începutul carierei un actor are «în tolbă» nu doar bastonul de mareșal, bastonul gloriei, dar și o serie de roluri scrise parcă anume pentru el. Așa cum pentru un critic cărțile stau în așteptare în rafturile bibliotecii, pregătite pentru miracolul lecturii, rolurile stau și ele în așteptarea actorului. Dar în vreme ce criticul hotărăște singur momentul lecturii pentru fiecare carte în parte, actorul e condiționat, este privat de libertatea de-a alege rolul. Și dacă Hamlet nu i se oferă pînă la 45 de ani, nu-l va mai interpreta niciodată. Și din cele 100 de roluri pe care și le dorește, din cele 100 de roluri «scrise pentru el», actorul, nici cel mai mare actor, nu se întîlnește, în toată cariera, cu mai mult de 10. De aici și starea de veșnică nemulțumire, de eternă frustrare. Furat de rolurile care i se cuvin, actorul culpabilizează pe regizori, pe secretarii literari, pe directorii de teatre. Și pe bună dreptate. Căci pe mine, cititor de cărți, nu mă oprește nimeni din drumul meu spre bibliotecă. Nici în anii din urmă, cînd prohibiția făcea imposibil accesul la o parte a bibliotecii lumii, n-am fost, la drept vorbind, privați cu totul de lecturi interzise. Le-am citit pe sub mînă, așa cum și alimentele le procuram pe sub mînă.

Dar actorul? Cîte iubiri îngroapă într-o viață? Cu fiecare vîrstă, el trece pe lîngă 15—20 de roluri. Oricîte i s-ar oferi, sînt mai puține decît i se refuză. Din conflictul acesta se naște o ființă vulnerabilă și revendicativă, sensibilă și vindicativă cu asupra de măsură, greu de înțeles și de iubit de cine nu a trăit în preajma ei. Reacția celor din afară e de obicei opacă: actorul are răsplata la fiece spectacol, aplauzele. Ce alt artist are certitudinea izbînzii lui atît de palpabilă? Ce-i mai trebuie actorului cînd are gloria? În timp ce scriitorul e măcinat de îndoială și cînd tirajele ajung la cifre amețitoare. Sigur că da. Numai că actorul, în chiar clipa triumfului său, simte cum agonizează în el, în imediata vecinătate, marile roluri din dramaturgia lumii. El e contaminat de agonie, el trăiește necontenit în zona de crepuscul pe care nu reușesc s-o lumineze toate reflectoarele scenei.

Iată așadar care-i răspunsul meu: deși, lucid fiind, știu că nu voi putea oferi actorilor toate rolurile pe care le merită, înțeleg, cel puțin, condiția dramatică a actorului.

CE SE ÎNTÎMPLĂ

LA CRAIOVA, SLAVĂ DOMNULUI, NU

Adică nu se întîmplă nimic neobișnuit, nimic palpitant, dacă vreți. Actorii nu-l «dau jos» pe director, directorul nu dă în judecată pe regizori, regizorii nu dau vot de blam actorilor, mașiniștii nu «dau foc la prăvălie», publicul nu dă bir cu fugiții... Nu se întîmplă nimic la Craiova exact pentru că se întîmplă tot ce poate fi mai firesc, mai «banal» într-un teatru: spectacole, repetiții, proiecte ale unor viitoare spectacole, deci ale unor viitoare repetiții.

În prezent se lucrează **Titus Andronicus** de Shakespeare în regia lui Silviu Purcărete, cu Ștefan Iordache (noul angajat al teatrului!) în rolul titular. Se repetă «în draci» (cum se spune) dar fără nervi (cum se cam întîmplă). Pînă la data la care vor apărea aceste însemnări, zarurile vor fi fost aruncate, adică premiera — fapt împlinit. Pînă atunci, însă, se repetă. În doi timpi, dimineața și după-amiaza. Pentru că se lucrează «în draci» nimeni nu prea are cheful și mai ales răgazul de a sta de vorbă cu reporterul; pentru că se lucrează fără nervi, actorii își află totuși cheful și mai ales răgazul pentru a răspunde la întrebarea din titlul rubricii noastre.

Dar, la urma urmei, de ce se lucrează în draci?

Din mai multe motive. Unul dintre ele ar fi acela că spectacolul a fost înscris **de către organizatori** în programul unui important festival internațional Shakespeare ce se va desfășura în luna mai la Teatrul «Globe» din Tokio (mai e nevoie să precizăm că sala este o reproducere «made in Japan», deci «high fidelity» a faimosului edificiu elisabethan?). **Titus Andronicus** a fost înscris în programul festivalului încă înainte ca spectacolul să fie terminat, așa cum în Anglia copiii anumitor familii sînt înscriși la Oxford înainte de a învăța să silabisească o-i, oi (sau, dacă vreți, s-h-e-e-p, sheep). O dovadă că Naționalul din Craiova face parte, deja, dintr-o «anumită familie» (bună, mai încape îndoială?) a scenei europene. Pînă și datele reprezentațiilor au fost fixate, pentru că programarea este și ea «made in Japan», adică făcută cu cîteva luni înainte. La oră, la minut în sensul cel mai precis al cuvîntului. Și pentru ca la Tokio să se ridice cortina **exact** în 6, 7, 8 și 10 mai la ora (locală) 19, spectacolul (sau cît există din el acum) trebuie văzut la Craiova **exact** în 29 februarie. Conform programului «dinainte stabilit». E scris, stimabile, că bate faxul de se zguduie stîlpii în biroul directorului Emil Boroghină. Îi poți spune japonezului să mai aștepte pentru că noi sîntem aici la porțile orientului? El fiind mult după numitele porți, în Extremul Orient, s-ar putea să nu înțeleagă.

Se mai repetă în draci și pentru alte multe motive — data unor filmări, data unui festival de teatru ce va avea loc în Israel și la care, de asemenea, Naționalul din Craiova este invitat etc. — dar mai cu seamă, credem, pentru că începem și noi (ori măcar unii dintre noi) să învățăm că timpul **are** valoare, că termenele stabilite **au** semnificație, că vorba «nu lăsa pe mîine ce poți face poimîine» are haz dar nu are, sperăm, viitor.

Dar atunci, dacă se repetă în draci, cum de se repetă fără nervi, într-un moment în care nervii par a domina și medii mai puțin temperamentale decît acela al scenei? Explicația transpare din discuții și este, de fapt, foarte simplă: au deplină încredere în Silviu Purcărete (și cuvîntul e slab dacă ne gîndim la opiniile exprimate de toți, de absolut toți interlocutorii), au deplină încredere în propriile forțe și, nu în ultimul rînd, în steaua lor bună. **«Criza teatrului, despre care se tot vorbește** — consideră Ilie Gheorghe — **cred că este, de fapt, o criză de conducere, de management. Omul sfințește locul. Dacă lucrurile nu merg într-un teatru, vina nu trebuie căutată în afara lui. E nu numai nedrept ci și total ineficient să privești chiorîș spre dramaturg, spre public, spre regizori, spre minister, spre Dumnezeu din cer... În fața unui pericol, primii care se alertează sînt, de obicei, actorii. Dacă trupa — începînd cu directorul, bineînțeles — pune la bătaie minte, energie, ambiție, dacă nu-și pierde vremea și forța cu certuri sau cu vălcăreli, stropii de miere meniți să umple fagurele teatrului apar întotdeauna. Cred că important este și a avea un program limpede, o planificare — chiar dacă vorba nu ne mai place. Și încă ceva: ritmul de lucru. Dacă lîncezim riscăm să rîncezim, spune Sorescu și eu sînt sigur că are dreptate. De fapt, lucrurile nu mi se par deloc complicate, ele pot fi rezumate în cîteva cuvinte: cînd omul vrea, face. Și noi vrem. Restul...»**

...e tăcere, sînt tentată să adaug, dar nu adaug pentru că sînt convinsă că, în cea mai mare măsură, Ilie Gheorghe are dreptate. Sau poate tocmai fiindcă are dreptate ar trebui spus: «Restul e tăcere». Despre ritm — printre altele — am vorbit și cu Leni Pințea-Homeag. Cu o altă încărcătură a termenului, însă. Actrița se pregătește pentru Fedra, proiect important nu numai pentru interpretă dar și pentru teatru. Deși așteaptă Fedra, sau tocmai pentru că așteaptă Fedra, nu «se rezervă», nu-și cruță forțele. În **Titus** are un rol neînsemnat care nu o solicită peste măsură și atunci și-a asumat și asistența de regie. Muncă multă, alergătură multă dar și prilejul de a nu părăsi nici un moment atmosfera de creație, de căutare artistică vital necesară pentru menținerea «în formă» — intelectuală, spirituală, emoțională.

«Ce se întîmplă la dumneavoastră în teatru?» l-am întrebat, conștiincioasă, și pe Valer Dellakeza. A zîmbit și mi-a răspuns cu tonul cu care se spun lucrurile cele mai firești: **«Ne-a intrat Dumnezeu în casă. Adică Purcărete și Iordache».** Se mai poate adăuga ceva? Da, se mai poate; și Dellakeza a făcut-o cu același surîs liniștit și, incontestabil, cu aceeași îndreptățire: **«E drept, însă, că Dumnezeu nu se arată oricui!».** De fapt, în clipa de față la Craiova totul pare a se lega și a se dezlega în jurul spectacolului cu **Titus Andronicus.** Mirela Cioabă joacă Tamora și e fericită că are prilejul de a se confrunta cu un asemenea personaj. Nu-i e frică de personaj, nu-i e frică de problemele cu care se luptă în prezent teatrul românesc **(«Problemele financiare nu sînt importante, noi ne-am obișnuit să fim săraci, avem exercițiul sărăciei. Dincolo de mărunțișuri, teatrul românesc parcurge un moment extraordinar. Se poate juca orice, avem posibilitatea de a circula, de a vedea și a arăta spectacole. Totul este să ne regăsim energia creatoare, să nu fi fost erodată de nemulțumirile trecute»).** Natașa Raab nu joacă Tamora deși a cerut dublură **(«eu mă vedeam în rol, dar actorii pot adesea să la propria dorință drept disponibilitate reală»),** deși

CE SE ÎNTÎ

N TEATRE ?

SE ÎNTÎMPLĂ NIMIC

s-a rugat nu numai la Dumnezeu (mărturisește fără înconjur că era cu ochiul pe turla bisericii din fața casei și cu speranța în suflet) dar și la... Purcărete. N-a fost să fie! Regizorului nu i s-a părut potrivită pentru rol și, desigur, așa a rămas. Natașa Raab e în continuare amărîtă că nu joacă Tamora, crede în continuare că putea reuși dar — și asta mi se pare important tocmai pentru că am auzit, de-a lungul timpului, nenumărate triste ale ne-distribuirii — o face fără ranchiună, fără jalbă-n proțap, fără clipirea din ochi nelipsită prin care se atrage atenția interlocutorului că e «o lucrătură». Atașamentul actriței pentru Naționalul din Craiova, încrederea pe care o are în trupă dar și în propriu-i rost în această trupă rămîn nealterate. De altfel, să nu uităm că Natașa Raab a dat un concurs la un teatru bucureștean, a luat acest concurs cu brio drept care... s-a întors la Craiova. Ca și Valentin Mihali care a și jucat la Naționalul din București, a avut și succes, mai joacă și acum în **Cine are nevoie de teatru!** dacă... teatrul are nevoie de el. Adevărul e, o mărturisesc amîndoi, că și-au dorit o verificare a forțelor mai curînd decît o schimbare. **«A trebuit să lucrez cu Andrei Șerban, ca să înțeleg cît de mare e Purcărete» spune Mihali, adăugînd imediat: «Sper să nu se înțeleagă din afirmația mea că nu îl prețuiesc la justa valoare pe importantul regizor care e Andrei Șerban».**

Se vorbesc de bine, chiar de foarte bine, între ei, membrii trupei craiovene. De bine, chiar de foarte bine îi vorbesc și cei proaspăt sosiți în colectiv, adică Ozana Oancea (absolventă din ultima serie a Academiei de Teatru și Film) și Ștefan Iordache (dacă deschid și aici o paranteză, conținutul ei riscă să umple întreg numărul revistei). Pare ciudat, dar dintre cei doi, o undă de trac, o cută de preocupare pentru reușita spectacolului cu **Titus Andronicus** nu pe chipul Ozanei Oancea se pot descifra. **«E atît de mare bucuria lucrului, e atît de discret dar statornic prezentă grija celor din jur încît nu încape inhibiția, panica. Întîlnirea cu scena cea mare e o minunată descoperire ce înlătură pericolul unei eventuale crize».** Pe Ștefan Iordache e mai greu să-l «momești» să vorbească despre rol, despre repetiții. **«Lucrăm, căutăm, vom vedea cum va fi spectacolul. Tot ce pot spune pentru moment este că Purcărete e un regizor extraordinar și trupa de la Craiova îl e pe măsură».** Noi am avea nu puține de spus și despre interpretul lui Titus, despre Ștefan Iordache, dar respectăm dorința actorului: **«Lasă, după premieră...»**

Mulți, dacă nu toți cei cu care am stat de vorbă au precizat că lui Emil Boroghină, directorul teatrului, îi revine un merit important în clipa fastă pe care o parcurg. «Trupa era bună și înainte dar Emil Boroghină a scos-o în lume, lumea începînd cu Bucureștiul și terminîndu-se... dar parcă poți ști unde? Era stimulentul de care toată lumea avea nevoie.» (Natașa Raab); «E limpede, are vocație pentru managementul de teatru. Și, mai ales, știe să mențină o relație de dialog care e esențială. Ne mai certăm, ne mai împăcăm dar pînă la urmă, în pofida oricăror posibile patimi, dă fiecăruia exact ce i se cuvine» (Valentin Mihali); «Încă din studenție el era totdeauna cu un vraf de piese la subraț. Ne făcea repertoriul, era preocupat de felul în care se prezintă întreaga grupă. Se pricepe, fără doar și poate!» (Ștefan Iordache). Opinii similare se mai pot cita.

De fapt, care e secretul unui directorat reușit? Cum ajungi să primești un premiu «pentru directori» din partea UNITER, premiu care să nici nu fie contestat în foaiere după ce a fost aplaudat pe scenă, așa cum se întîmplă adesea? «Împricinatul» consideră că «singurul lucru care contează e dragostea pentru teatru, să fii un îmbătimit și atunci totul vine de la sine». Sigur că dacă dragoste nu e nimic nu e, dar nu ne vine a crede că, îndeplinită fiind această condiție, totul vine de la sine. Emil Boroghină se scutură de presupunerea că ar putea oferi rețete, așa încît de fiecare dată cînd intenționam să mă așez în tihnă, gospodărește la vorbă, tocmai constată că unul dintre actorii cu care îmi propusesem să discut are o pauză de repetiție. Îi acordă deci prioritate pentru că «noi mai avem timp, ei sînt ocupați». Pînă la urmă, nu-mi rămîne decît să desprind din vorbe spuse pe fugă cîteva posibile idei (nu sînt, sigur că nu sînt rețete ci doar idei. De reținut ori nu).

De pildă: Acum patru ani (deci înainte de '89), l-a rugat pe Silviu Purcărete să aștearnă pe hîrtie toate titlurile care îl obsedează. Oricare ar fi ele, fără să se gîndească la ce se poate reprezenta și la ce nu se poate (era, să nu uităm, înainte de '89). Unul dintre primele lucruri pe care le-a făcut după ce a luat direcția a fost să arate spectacolele unui public mai larg și poate mai avizat decît acela obișnuit, local. A făcut turnee la București, la început chiar forțînd un pic, adică prezentînd producții ce nu erau fără cusur. Trebuia să dispară complexul de «provincie» și, iată, a dispărut ● Asumîndu-ți orice risc, nu ai voie să consideri problemele financiare insurmontabile («Să ai în teatru regizori ca Purcărete, Cornișteanu, Hadjiculea, scenografi ca Ștefania Cenean sau Viorel Penișoară-Stegaru și să le spui că nu ai bani pentru o perdea? Asta nu se poate»). Și pînă la urmă tot ce ține de bani se poate rezolva și Naționalul din Craiova nu are nici un motiv să se plîngă ● E foarte important să-ți asiguri colaborări valoroase, să nu faci deloc, sub nici un motiv, concesii în această privință. Cu un regizor de duzină, de duzină va fi și spectacolul chiar dacă, de fapt, actorii sînt buni. Iar dacă un artist important și-a asumat realizarea unui spectacol, mergi cu el pînă în pînzele albe ● Trupa trebuie protejată, pusă la adăpost de neliniști materiale, de îngrijorări de ordin administrativ, de senzația de nesiguranță. «Mai ales în perioada dinaintea premierei, cînd se intră în linie dreaptă, vreau să aibă tot ce le trebuie, tot ce le este ori li se pare a fi necesar. Chiar dacă e complicat dar de cele mai multe ori nici nu e atît de complicat pe cît pare».

Sincer vorbind, în momentul în care mai pretutindeni în țară se clamează — jelind sau protestînd, după temperament — primejdia ca arta să moară, este fortifiantă o vizită la teatrul din Craiova, unde neliniștile — dacă sînt — nu se arată, unde norii negri — dacă sînt — par nimbus, unde pușca — dacă este — nu te lasă să crezi că în ultimul act va trage. Poate s-a înșelat Cehov, poate pușca nu există.

Pentru a încheia «în notă optimistă» nu ne rămîne decît să-l citățm iar pe Emil Boroghină: «De cele mai multe ori nici nu e atît de complicat pe cît pare». Sau pe Ilie Gheorghe: «Omul, dacă vrea, face. Și noi vrem!».

■ CRISTINA DUMITRESCU

PLĂ ÎN TEATRE ?

ZILELE TEATRULUI BACOVIA

Fără a mai avea ceva festivist în organizarea lor, **Zilele Teatrului Bacovia** (18—21 februarie 1992) au fost concepute de teatrul din Bacău doar ca posibilitate de a şti «cam pe unde se află», confruntîndu-şi spectacolele cu exigenţele criticilor teatrali din Bucureşti şi din ţară, invitaţi să vadă reprezentaţiile şi să se pronunţe asupra lor, într-un colocviu final sau în ziarele şi revistele la care scriu. Date fiind dificultăţile adesea insurmontabile ale organizării unor turnee mai lungi în capitală, în condiţiile în care cazarea şi transportul ar fi ruinătoare pentru bugetul teatrelor, iniţiativa instituţiei băcăuane ni se pare eficientă, putînd fi eventual preluată şi de alte teatre. Desigur, cu condiţia ca — şi în faţa nedezminţitei amabilităţi a teatrului-gazdă — punctele de vedere exprimate să-şi poată păstra toată obiectivitatea asupra spectacolelor văzute, iar consideraţiile privind politica repertorială şi orientarea artistică generală a teatrului să nu fie lipsite tocmai de francheţea pe care ne place să credem că s-a contat. Ea a existat, de altfel, într-o bună măsură în aprecierile formulate cu prilejul acelui colocviu final, chiar dacă, aşa cum pînă la un punct e firesc să se întîmple, au existat şi opinii poate prea blînde în raport cu ceea ce efectiv ni s-a oferit. Dar cine ar putea pretinde că e singurul depozitar al adevărului? Sau că opinia sa, poate mai aspră, e automat şi mai dreaptă sau mai îndreptăţită decît a confratelui care nu ezită să şi-o susţină pe a sa, la rîndu-i, cu argumente? Patronat de directorul teatrului, d-l Calistrat Costin, schimbul acesta de opinii a avut ca participanţi atît actori precum Mihai Drăgoi, Stelian Preda, Viorel Baltag, Dinu Cezar, Ioana Ene, Livius Rus, cît şi critici şi istorici de teatru, precum Maria Vodă Căpuşan, Valentin Silvestru, Constantin Paiu, Sebastian Vlad Popa.

Cu atenţie şi interes a fost urmărit expozeul regizorului Cristian Hadjiculea, directorul Direcţiei teatrelor din Ministerul Culturii, cunoaşterea problemelor cu care se confruntă direcţia de resort a ministerului (inclusiv de ordin pecuniar) subsumîndu-se aceleiaşi nevoi de a şti exact unde ne aflăm şi ce avem de făcut. Binevenita invitaţie la realism a domniei sale a lăsat totuşi, celor prezenţi, o rază de speranţă.

Cele cinci spectacole prezentate (**Tichia cu clopoţei** de Luigi Pirandello, **Play-Strindberg** de F. Dürrenmatt, **Plicul** de Liviu Rebreanu, **Scene din viaţa unui bădăran** de Dumitru Solomon şi **Sînge la comandă** de Guy Foissy) — de calibre şi valori diferite, unele tinzînd chiar să iasă din sfera valorii, prin «decalibrarea» de care s-a amintit — configurează tendinţe diverse şi contradictorii, avînd totuşi un numitor comun: dorinţa de a face, de a ieşi din inerţie, chiar dacă nu toate căile alese s-au dovedit viabile. Căci — şi pe criza actuală de regizori — exigenţele teatrului faţă de colaboratorii săi n-au dreptul să coboare pînă la a recurge la persoane de o acreditare regizorală incertă, aşa cum s-a întîmplat în cazul montării pieselor lui Guy Foissy. Fără a intra în alte amănunte, credem că întîlnirea de la Bacău s-a dovedit pînă la urmă prielnică mai ales celor care, dacă într-adevăr vroiau să înţeleagă ceva, nimic nu i-a împiedicat s-o facă. Nici elocinţa uneori zglobie a celor ce au luat cuvîntul, nici elocvenţa răspunsului celor ce au preferat să tacă. Şi poate să scrie.

V.P.

CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

HENRI WALD

ABSURDUL CA MIJLOC STILISTIC

Absurdul este aparent şi în cazul metaforelor contradictorii, în care ideea nu a ajuns încă la o expresie conceptuală. Logica nu se aplică la metaforă, ci la ideea pe care o exprimă. «Fecioară născătoare» este, din punct de vedere logic, o expresie absurdă, deoarece o femeie nu poate fi şi fecioară şi mamă, dar ideea că puritatea spirituală şi eternă nu se poate naşte decît din «Unul», deoarece «Doi» nu poate să dea naştere decît unei fiinţe impure şi vremelnice este perfect logică. O femeie nu se poate naşte dintr-un bărbat fără contribuţia femeii (Eva) şi nici un bărbat nu se poate naşte dintr-o femeie fără contribuţia bărbatului (Isus), dar ideea că numai «Unul» poate fi pur spiritual şi etern nu este ilogică.

Atentă mai mult la litera decît la spiritul sfintelor scrieri, gîndirea religioasă se opreşte la disjuncţia contradictorie a metaforei şi nu mai ajunge la unitatea dialectică a ideii. În faţa afirmaţiei că Dumnezeu este şi personal şi infinit, şi viu şi nemuritor, gîndirea religioasă nu ajunge la unitatea dualã dintre finit şi infinit, dintre fiinţă şi nefiinţă, ci se mulţumeşte cu «credo quia absurdum», care nu înseamnă «cred cu toate că este absurd», ci deoarece este absurd nu îmi mai rămîne altceva de făcut decît să cred. La incognoscibil nu

* Vezi Sensul absurdului în nr. 3 1992

se poate ajunge prin raţiune, ci doar prin credinţă, deşi unii cred că prin credinţă putem ajunge să şi înţelegem: credo ut intelligam.

«Reîmpăcarea paradoxală a ceea ce este de neîmpăcat, sinteza absolută a contrariilor — finit şi infinit, obiect şi subiect, spirit şi natură, toate acestea spre care se străduieşte, într-un cuvînt, filosofia schellingiană a Identităţii: aceasta ar fi ceea ce se află dincolo de realitatea noastră sfîşiată, fie că această sfîşiere este disjuncţia statică sau alternativa dinamică a alegerii. Teologia mistică ajunge şi ea aici, dar într-un alt mod, afirmînd simultan despre Absolut predicate contradictorii, nu pentru ca ele să se anuleze, ci pentru a o îndruma dinamic către instituţia unei sfinţenii alogice şi proprie divinităţii; obiecţia se schimbă în argument şi absurdul devine faptul misterios care serveşte tocmai la definirea divinităţii lui Dumnezeu; căci este propriu Absolutului să fie totodată infinit şi perfect, posibil şi actual, imanent şi transcendent şi tot atît de puternic pe cît de înţelept; adică, la el, puterea merge mînă în mînă cu bunătatea, după cum existenţa cu esenţa...» (V. Jankélévitch, op. cit., p. 39—40). Credinţa religioasă este mereu alimentată de ciocnirea dintre dualităţile autodinamice ale existenţei şi logica identităţilor stabile ale gîndirii elementare. Depăşind logica de toate zilele, «coincidentia oppositorum» apare ca proprie «celuilalt tărîm», iar lipsa de sens a lumii devine misterul de nepătruns al comportamentului divin.

Absurbul este de suprafaţă nu numai în metaforele revelatorii ale mituriior, în care ideea se află «în statu nascendi», ci şi în metaforele plasticizante ale alegoriilor, în care ideea poate fi exprimată şi conceptual. Este deosebirea dintre Mitul lui Sisif din mitologia greacească şi Mitul lui Sisif din filosofia lui Albert Camus; în primul caz, absurdul participă la formarea ideii potrivit căreia căutarea este mai importantă decît găsirea, iar în al doilea, îi sporeşte expresivitatea. «Absurdul — scrie Camus — este raţiunea lucidă care constată limitele sale» (Le mythe de Sisyphe, 1942, p. 70). Iar în altă parte spune că «a cerceta ceea ce este adevărat nu înseamnă a cerceta ceea ce este de dorit» (ibid., p.61).

În «Carnetele» sale, Camus notează: Sentimentele, imaginile multiplică filosofia cu zece (p. 230).

Referindu-se la «teatrul absurdului», care este, de fapt, un teatru în luptă cu absurdul, Martin Esslin îl citează pe Jean Genet: «Una din funcţiile artei este, fără îndoială, să substituie credinţei religioase eficacitatea frumosului» (Théâtre de l'absurde, 1963, p. 206). În piesa sa «Domnul Cuvînt şi Doamna Vorbire» Jean Tardieu îşi pune personajele să debiteze litanii absurde de cuvinte scoase din dicţionare după valoarea lor fonetică şi nicidecum semantică pentru a denunţa unul din cele mai profunde rele ale epocii noastre: degradarea limbajului. La fel face şi Eugen Ionescu.

Dar ceea ce scandalizează cel mai mult logica noastră cotidiană este moartea, faptul că naşterea este întîmplătoare, iar moartea este inevitabilă. Neacceptînd că moartea nu este decît revanşa lipsei de sens a lumii asupra tuturor sensurilor făurite de om, filosofii existenţei se înverşunează împotriva raţiunii, socotită principalul obstacol în calea revelaţiei autentice a Neantului sau a Absolutului. Leon Chestov este indignat că «teologii cei mai îndrăzneţi încearcă să dovedească pe Dumnezeu prin raţiune, prin ştiinţă, prin ceea ce e interzis, prin ceea ce ia libertatea. Toţi teologii pretind că cred în Dumnezeu, dar cred în Socrate... şi încă corectat de Aristotel!» (B. Fondane, Rencontres avec Leon Chestov, 1982, p. 98).

Într-o altă carte, Leon Chestov îşi precizează ideea: «Altfel spus, pentru a trece de la filosofia empirică la metafizică, trebuie să fim gata să renunţăm la principiul identităţii şi contradicţiei» (Le pouvoir des clefs, 1928, p. XXXVI). După ce ne atrage atenţia că «dacă trebuie explicat ceva, atunci este sensul în termenii vieţii, şi nu viaţa în termenii sensului» (ibid., p. 169), Leon Chestov propune înlocuirea raţiunii cu «strigătul, ca metodă: iată ce opune gîndirea existenţială demersului de intelligere al gîndirii speculative. Dar această metodă nu se poate exercita la rece: iată de ce gîndirea existenţială nu aparţine specialiştilor» (Rencontres, p. 248).

Inventînd vorbirea, omul ajunge să privească lumea ca obiect şi pe el însuşi ca subiect, să depăşească adaptarea la natură prin adaptarea naturii la rosturile sale şi, astfel, să înceapă distingerea dintre folositor şi vătămător, dintre bine şi rău. Vorbind, gîndind şi muncind, oamenii intră în tensiunea valorilor opuse şi dobîndesc libertatea de a alege, precum şi responsabilitatea alegerii lor. Absurd nu este că sîntem siliţi să fim liberi, ci zbaterea de a ieşi din tensiunea valorilor contradictorii este absurdă: a scăpa de tensiunea dintre bine şi rău, dintre just şi injust, dintre adevăr şi eroare, dintre frumos şi urît înseamnă a pierde umanitatea. În această lume dualâ, omul este şi el dual: materie şi spirit, sensibilitate şi raţiune, social şi individual, natură şi cultură, liber şi constrîns. Toate crizele omului au fost determinate de înjumătăţirea lui prin hipertrofierea unui pol în dauna celuilalt.

Omul nu este nici bestie, nici înger, ci trăire gîndită şi gîndire trăită, natură străbătută de cultură, societate diferenţiată în individualităţi şi individualitate creatoare de valori sociale, libertate îngrădită de ideaiuri.

Condiţia umană este relativitatea, trăirea necontenită în tensiunea valorilor contradictorii. Nu stă în puterea omului să învingă, odată pentru totdeauna, valorile negative în favoarea celor pozitive şi nici să le depăşească, prin întoarcerea la indistincţia paradisiacă de dinainte de păcat. Contradicţia a apărut odată cu prima fiinţă în stare să contrazică natura şi să creeze cultură; ea nu poate să dispară decît odată cu omul. Coliziunea valorilor nu poate lipsi decît dincoace de om, în indiferenţa * naturii sau dincolo de om, în puritatea absolută a ceruiui. Şi fiindcă înălţarea lor la cer pare mai dificilă decît întoarcerea la natură, contemporanii noştri încearcă să scape de ciocnirea valoriior opuse prin dizolvarea ior în rasă, în clasă, în neam, în masă; de aici, trăirismul în filosofie, destrămarea personajului în literatură, degradarea limbajului în teatru, pictura petelor, muzica zgomotelor, pornografia, amoralismul... Tot atîtea victorii ale entropiei crescînde a naturii asupra negentropiei creatoare a cuiturii, ale tendinţei naturale de omogenizare asupra efortului cultural de diferenţiere. Dorinţa de a depăşi dualitatea este absurdă deoarece nu este decît dorinţa de a depăşi umanitatea. Omul nu poate să-şi părăsească dualitatea, ci doar s-o menţină într-un echilibru favorabil dezvoltării lui, respingînd cînd destrăbălarea, cînd ascentismul, cînd utopismul, cînd oportunismul, cînd anarhia, cînd tirania, cînd individualismul, cînd colectivismul, cînd materialismul terre à terre, cînd spiritualismul celest, cînd aroganţa mijioacelor fără scop, cînd demagogia scopurilor fără mijioace.

Unitatea contradictorie a tendinţelor umane aparţine viitorului; în trecut n-a existat decît un Tot, în care natura şi cultura, societatea şi individualitatea, sensibiiitatea şi raţiunea, binele, adevărul şi frumosul abia începeau să se diferenţieze. «În cursul acestei dezvoltări, formele de participare s-au desprins din solidaritatea instinctivă şi numai la un nivel superior, în persoana umană devenită autonomă, se poate realiza viaţa unitivă ca şi cunoaşterea raţională. A trece viaţa unitivă la începutul evoluţiei umane înseamnă a te amăgi ca atunci cînd speculezi asupra epocii de aur... Unitatea spirituală este cel mai înalt grad al omenescului... Dacă este adevărat că eul nostru este în general divizat, cel al primitivului este încă confuz şi embrionar» (Jan Przyluski, Créer, 1943, p. 9). În timp, în istorie, nu te poţi întoarce ca în spaţiu.

Oamenii sînt împinşi pînă în preajma naturii ori de cîte ori societatea intră în criză, se dezorganizează, scapă de sub controlul lor şi devine, ca şi natura, indiferentă faţă de ei. În asemenea cazuri, este vorba de prăbuşire, nu de întoarcere. Aşa se explică recrudescenţa conflictelor intertribale, a superstiţiilor, a agresivităţii dezlănţuite. Ruinele dovedesc întotdeauna invazia naturii în cultură.

Absurditatea supremă: să omori oameni în numele oamenilor sau al lui Dumnezeu, să transformi în mijloc singurul scop care nu este şi mijloc: omul.

Non-sensul aparţine lumii, dar absurdul este o «creaţie» a omului, singurul capabil să dea un sens vieţii sale şi să-l ferească de degradare. ■

* *Este de reţinut că «indiferenţă» înseamnă şi «nediferenţiere» şi «nepăsare».*

AUTORUL ROMÂN PE SCENĂ

Încă de la apariția sa, în 1990, revista **Teatrul azi** *a inițiat o amplă discuție asupra dramaturgiei românești, evenimentele din decembrie '89, ruperea de comunism și cursul ireversibil spre democrație impunînd în mod evident o reconsiderare și o reașezare a valorilor ei reale, multă vreme denaturate. Desfășurată pe parcursul mai multor numere ale revistei, ancheta* **Cum privește critica literară dramaturgia română** *n-a avut un alt scop și s-a bucurat de multe răspunsuri pertinente, venind în special de la criticii tineri.*

Rubrici permanente ale revistei, între care **Cronica dramatică, Ce se întîmplă în teatre!, Ce (mai) e de făcut!,** *dădeau și ele seama, mai mult sau mai puțin, și de starea dramaturgiei românești pe scenele teatrelor, ba chiar și la radio și la televiziune. În ultima vreme, discuțiile în jurul chestiunii cunosc o intensitate sporită, atît în presa scrisă cît și la radio și televiziune (vezi emisiunile* **Gong** *și* **Simpozion**), *pozițiile tinzînd chiar să se «radicalizeze». Simplificînd lucrurile, teatrele se plîng că n-au ce juca din dramaturgia românească, în special din cea actuală, atîta cîtă e, în vreme ce dramaturgii se plîng, la rîndul lor, că nu sînt jucați, deși au piese care ar rezista cel puțin comparației cu o serie de piese străine.*

Care este adevărul? Cîta dreptate au teatrele și cîtă dreptate au dramaturgii? A ajuns într-adevăr dramaturgia românească o «cenușăreasă» pe scenele din România? Care este condiția sa actuală, reală, pe scenele țării? Și, dacă ea este nesatisfăcătoare, ce-ar fi de făcut? Punînd în dezbatere toate aceste probleme nu așteptăm, desigur, «soluții» infailibile, ci o abordare a lor cu toată francheța, atît de către dramaturgi, cît și de către regizori și directori de teatre. Paginile revistei le stau, ca și pînă acum, la dispoziție. Iar răspunsurile sperăm să nu întîrzie, ajutîndu-ne să știm unde ne aflăm și ce-ar trebui poate să se schimbe în chiar felul de a privi soarta dramaturgiei românești.

■ *RED.*

DUMITRU SOLOMON:

foto: dan vatamaniuc

Dramaturgia noastră e sublimă dar...

Pînă în decembrie 1989 destinul dramaturgiei românești se contura clar și univoc pe cerul marilor realizări socialiste. Piesele scrise în limba română și chiar în limba maghiară pe teritoriul românesc se jucau (și se dejucau) în draci pe scenele teatrelor profesioniste și amatoricești, iar statisticile produse de specialiștii în, mă rog, cultură, concurau în optimism statisticile produse de specialiștii în agricultură. Unui dramaturg român contemporan, care denunța faptul că piesele lui Caragiale sînt prea jucate, Caragiale fiind totuși — zicea contemporanul — nereprezentativ pentru cultura nouă, i s-a demonstrat cu cifre că piesele domniei-sale (este vorba de cele ale dramaturgului, din acest punct de vedere, contestatar) erau mult mai jucate. Dramaturgia națională era ocrotită prin lege, teatrele fiind obligate să albă în repertoriu piese românești — bune, rele — în proporție de 80%. Statistic (și — pentru unii — chiar financiar), dramaturgia românească se afla deja în Paradis. Firește, ca în toate domeniile, prin reprezentanții ei cei mai buni, altfel spus, cei mai bine cotați în birourile de la C.C. și C.S. (Casa Scînteii). Repertoriile se umpleau pînă la și peste 80% (niciodată pînă la refuz) cu piesele dramaturgiei naționale, iar teatrele care nu reușeau să-și facă planul (sau plinul) erau admonestate, urecheate, scuturate pentru lipsă de patriotism.

După decembrie 1989 lipsa de patriotism a teatrelor s-a adeverit cu asupra de măsură, dramaturgia românească nereușind să acopere nici măcar cele 20 de procente rezervate în trecut dramaturgiei străine. Dramaturgii naționali au fost pur și simplu ignorați, dacă nu chiar goniți din repertoriu (de unde și constituirea grupului Dragon — «dramaturgi goniți»). Directori de teatre și regizori cu autoritate și-au proclamat crezul repertorial constînd în aceea că nu vor juca piese românești (toate fiind compromise!), ci numai piese străine care înainte n-au putut fi jucate. Așa au (re)apărut în repertorii Ionescu, Mrożek, Havel, Bulgakov, Erdman, precum și Galin, Gorin, Radzinski, Razumovskaia, dar și Feydeau, Foissy, Poiret. Și încă niște autori, ale căror nume fie nu contează, fie nu reușesc eu să le țin minte. Dramaturgii români în viață au declanșat proteste în presă, la radio și la televiziune (ceilalți, care nu sînt în viață, stau liniștiți în Paradisul lor). Căci, dacă acceptăm punctul de vedere al unor critici literari — că dramaturgia românească nu a existat și nu există —, trebuie să acceptăm și faptul că dramaturgi români totuși există, dovadă că protestează, că pot fi auziți la radio și văzuți la televizor sau la unele premiere de teatru (în sală!). Dar pe scenă de ce nu-și găsesc locul dramaturgii românii Sau și-l găsesc! Dacă ar fi să judec după unele articole și intervenții orale, precum și după majoritatea copleșitoare a afișelor teatrale post-comuniste (și — de ce nu! — după cei 230 de lei pe care ar fi trebuit să-l iau acum cîteva luni de la Fondul literar ca «drepturi de folosință» din teatre, dacă nu mi s-ar fi reținut suma în contul mizerabilei datorii de 7 000 de lei, incomparabilă cu superbele datorii de sute de mii, nerambursate și nerambursabile ale unor confrați), dramaturgia românească *nu se joacă.* **Dacă ar fi să judec însă după o listă (incompletă) pe care o am în față și care, departe de statisticile triumfale purtate ani în șir de Tamara Dobrin între C.C. și C.S. tur-retur, conține totuși un număr deloc neglijabil de autori și piese, dramaturgia românească** *se joacă.* **Dar ce autori și ce piese naționale s-au jucat și se joacă după decembrie 1989! V. Alecsandri:** *Iașii în carnaval* **la Teatrul Național din Cluj,** *Chirița* **la Teatrul Național din Iași,** *Patrihoții* **la Teatrul Național din București; I.L. Caragiale:** *O noapte furtunoasă* **la Teatrul Național din Timișoara și la Teatrul Dramatic din Brașov,** *D-ale carnavalului* **la Teatrul Național din Timișoara,** *O scrisoare pierdută* **la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț,** *Conu Leonida față cu reacțiunea* **la Televiziune, un spectacol la Teatrul vedetelor, un spectacol la Casandra; L. Blaga:** *Avram Iancu* **și** *Cruciada copiilor* **la Teatrul Național din București,** *Ivanca* **la Teatrul din Oradea; Tudor Mușatescu:** *...Escu* **și** *Sosesc de la Paris* **la Televiziune; G. Kirițescu:** *Gaițele* **la Casandra; I. Luca:** *Morișca* **la Teatrul Național din București; L. Rebreanu:** *Plicul* **la Teatrul Bacovia; F. Aderca:** *Muzică de balet* **la Teatrul Național din Craiova;** *Țiganiada* **la Teatrul «Creangă»; B. Fundoianu:** *Ospățul lui Baltazar* **la Teatrul «Nottara»; M.R. Paraschivescu:** *Păguboșii (Asta-i ciudat!)* **la Teatrul «Nottara»; V.I. Popa:** *Tache, Ianke și Cadîr* **la Teatrul Dramatic din Bala Mare și la «Teatrul nostru»;** *Dialoguri Urmuz* **la Teatrul «Țăndărică»;** *Harap alb* **la același teatru; I.D. Sîrbu:** *Pragul albastru* **la Teatrul Național din Craiova; G. Naum:** *Insula* **la Teatrul «Luceafărul» din Iași; T. Popescu:** *Dulcea ipocrizie a bărbatului ma-*

tur la teatrul din Baia Mare, *Hoțul sentimental* la Teatrul de Stat din Reșița, *Sinucigașii* la teatrul din Brașov, *Terra II* la Teatrul «Creangă» și două piese la Televiziune; M. Sorescu: *Vărul Shakespeare* la Teatrul Național din Craiova, *A treia țeapă* la Teatrul «Bulandra», *Iona* la Teatrul de Stat din Sibiu și la Teatrul Național din București, *Există nervi* la teatrul din Brașov; D.R. Popescu: *Piticul din grădina de vară* la Teatrul Național din Craiova; C. Zărnescu: *Regina Iocasta* la Teatrul Național din Tîrgu Mureș; P. Everac: *D-ale protocolului* la Teatrul de Comedie și o piesă la teatrul din Pitești; A. Dohotaru: *Îndrăgostiții de la 9 seara* la Teatrul «I. Vasilescu» din Giurgiu; T. Mazilu: *O sărbătoare princiară* la Casandra și cît p-aci *Proștii sub clar de lună* la T.N. din București; P. Ioachim: *Totul e un joc* la Teatrul Odeon; S. Holban: *Love ște-l pe aproapele tău* la Teatrul «Mihai Eminescu» din Botoșani; M. Vișniec: *Bine mamă...* și coupé-ul *Ultimul Godot* și *Trei zile cu Madox* la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *Angajare de clovn* la Teatrul Național din Iași și la Teatrul Levant, *Artur osînditul* la Teatrul Foarte Mic, *Ce facem cu violoncelul?* la Televiziune; H. Gîrbea: *Funcționarul destinului* la Teatrul Inoportun; I. Groșan: *Școala ludică* la Teatrul «Urmuz»; V. Petculescu, E. Paraschivoiu, H. Stănciulescu, H. Gîrbea, M. Tohatan, Anca Delia Comăneanu, Cristian Tiberiu Popescu, B. Burileanu la Radio; D. Solomon: *Transfer de personalitate* la Teatrul Național din Cluj, Teatrul Dramatic din Baia Mare, Teatrul de Stat din Arad, Teatrul «Nottara», *Scene din viața unui bădăran* la Teatrul Bacovia din Bacău; *Cele două privighetori* la Teatrul «Maria Filotti» din Brăila și la Radio.

N-am mai pus pe listă cîțiva autori pe care nu-i știu, jucați la teatre din țară, precum și pe E. Ionescu sau G. Astaloș, ale căror piese au fost prezentate în traducere. Așa cum am spus la început, lista e incompletă.

Dacă privesc înșiruirea de mai sus, parcă s-a jucat în acești doi ani (și se joacă) dramaturgie românească. Dacă mă gîndesc însă la importanța și pregnanța majorității spectacolelor cu piesele citate, parcă nu simt că s-a jucat dramaturgie românească... Cu puține excepții, piesele autohtone sînt lucrate în grabă și parcă dintr-o obligație sîcîitoare, uneori de către regizori improvizați, alteori de către regizori plictisiți. Nu e de neglijat nici faptul că există și piese plictisitoare, sîcîitoare, sau cel puțin așa le apar ele regizorilor, interpreților, directorilor de teatre. În acest caz, cel mai bun lucru ar fi evitarea lor, spre a nu se transmite și publicului starea de plictiseală, cu atît mai mult cu cît spectatorii au fost suprasaturați în anii trecuți de scheme, sloganе și texte ocazionale cuprinse în cele optzeci de procente patriotism.

Nu este mai puțin adevărat că teatrul românesc resimte o lipsă acută de regizori. Nu numai de regizori mari, nu numai de regizori buni, ci pur și simplu de regizori profesioniști. Aceștia sînt disputați de teatrele din țară, dar și de cele din străinătate, deschiderea granițelor făcîndu-se în egală măsură din afară înăuntru și dinăuntru în afară. E de la sine înțeles că un regizor bun, oricît de patriot ar fi el, va prefera să lucreze în străinătate, acolo unde i se oferă condiții materiale mai avantajoase. Democrația, economia de piață și libera circulație a valorilor îi dau acest drept. Mă îndoiesc, deci, că Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Radu Penciulescu, David Esrig, Lucian Pintilie, Lucian Giurchescu, Andrei Șerban, Alexandru Colpacci, Alexandru Tocilescu, Iulian Vișa, regizori care au respirat aerul marilor spații europene și universale, vor monta vreodată o piesă contemporană românească.

Pe de altă parte, marile piese românești refuzate, despre care s-a vorbit mereu ca despre un tezaur adînc îngropat din cauza dictaturii — întîrzie să iasă la suprafață, dacă ele or fi existînd cu adevărat. Iar noile piese importante, scrise după cîștigarea libertății de expresie, nu s-au prea arătat. Dacă scrierile lui T. Mazilu, M. Sorescu, D.R. Popescu, A. Sever, P. Everac, G. Naum, Al. Mirodan, T. Popescu, I. Băieșu, I. Naghiu, D. Solomon, R. Guga etc. nu mai sînt de actualitate, rămîne ca teatrele să aștepte piese noi. Dar, iată, autorii tineri, care — în ciuda interesului scăzut al teatrelor pentru producția dramaturgică autohtonă și în ciuda tarifelor absolut ridicole, rămase de acum douăzeci și cinci de ani, ceea ce echivalează valoarea unei piese cu salariul lunar al unui portar — au îndrăznit totuși să se aventureze în spațiul dramaturgiei, refac oarecum experiența din anii șaizeci a colegilor mai vîrstnici, parcurgînd din nou teritoriul absurdului pe care generația mea l-a descoperit, cu ochii la Beckett și Ionescu, acum un sfert de secol, odată cu mai bunii și mai norocoșii Mrożek sau Pinter. Or, cît de interesante ar fi noile viziuni ale absurdului, ele nu pot satisface, singure, nevoia de dramaturgie. Ar fi să asistăm la un perpetuu și monoton teatru experimental.

La capătul acestor rînduri, îmi dau seama că nu am răspuns la întrebarea dacă se joacă sau nu în România dramaturgie românească.

Poate că, bătînd astfel apa în piuă, i-am incitat însă pe regizori, scriitori, directori de teatru, critici, actori să mă contrazică într-o direcție sau alta, încercînd să clarifice destinul oarecum confuz al dramaturgiei românești. Dialogul a fost dintotdeauna mai productiv decît monologul. Cît despre șansa apropierii de adevăr prin dialog, ea nu mai trebuie demonstrată. ■

TUDOR POPESCU: Reacția la satiră e mai violentă decît pe vremea lui Ceaușescu

În ultima zi a lui februarie '92, cînd primăvara bătea la ușă, vrînd parcă să se «implementeze» și-n viața teatrală românească (nu puține nădejdi legîndu-se de rezultatele celui de-al doilea tur de scrutin al alegerilor locale), m-am întîlnit cu dramaturgul Tudor Popescu la Cercul Militar, acolo unde-și are sediul **Teatrul vedetelor.** *Fostul candidat al liber-schimbiștilor pentru postul de primar general al Capitalei, la primul tur de scrutin, avea acum «cheia» la el, așa că — după ce-am trecut prin marea intrare, oficială, a Cercului Militar din str. C. Mille, situată vizavi de restaurantul Berlin, luînd-o imediat la dreapta și imediat la stînga, printr-un culoar foarte strîmt — am pătruns într-o jumătate de minut în cămăruța «birourilor», funcționînd probabil și ca sală de repetiție, pentru lecturile la masă. Un perete întreg e tapetat cu afișele unuia dintre recitalurile Rodicăi Mandache și, cum mă așez «la birou», ca să pot scrie, nemiloasa soartă face s-o am în față și să nu pot scăpa nici aici de Rodica Mandache, pe tot parcursul celor două ore ale acestei discuții amicale cu Tudor Popescu. Nu ne-am văzut de mult, ni s-au întîmplat între timp, fiecăruia, tot felul de lucruri, așa că — slavă Domnului! — avem ce să ne spunem. Și chiar înainte de a-i pune eu «prima întrebare», îl avertizez că încep să notez ceea ce-mi spune, căci ține chiar de obiectul întrevederii noastre.*

■ După evenimentele din decembrie '89, un an și ceva n-am scris nimic. M-am lăsat sedus de politică și, ca orice cetățean, cumpăram 15 ziare, vibram la toate *dezvăluirile*, **începusem să prind gustul** *ineditului* **pe care-i aducea presa. M-am trezit, deci, că nu mai scriu. Că nu mai pot să scriu, chiar dacă vroiam să scriu. Pentru că, orice s-ar spune, scrisul are nevoie de o liniște interioară, care să permită ivirea**

acelei stări de grație, pe care o presupune actul creației. Chiar și atunci sau mai ales atunci cînd se inspiră din actualitatea imediată. Așa că, la un moment dat, am început să mă gîndesc că ar trebui să ies, totuși, într-un fel, din politicul imediat și să mă implic în cel pe care-l presupune teatrul, în accepțiunea noastră, ca punct de vedere asupra condiției umane. Nu prea îndrăzneam și, tot amînîndu-mi hotărîrea, am avut șansa să citesc o mărturie a lui Borges, în care spunea că n-a citit niciodată un ziar, ideea fiind că nu poate să citească un lucru care nu e bun decît pentru o singură zi. Mi-am dat seama că e chiar așa și, de un an de zile, cred că sînt unul dintre foarte, foarte, foarte puținii oameni din țară care n-au cumpărat nici un ziar. Citesc ziare numai pe apucate, pe la frizerie sau pe la cîte un prieten, la T.V. mă uit foarte puțin, iar consecința e că am terminat și a doua piesă. Evident, politică. Una dintre ele încheie ciclul meu de piese care fac analiza sistemului comunist, ciclu început cu *Jolly Jokér* și continuat cu *Omul nu-i supus mașinii*, *Invenția secolului*, *Concurs de frumusețe* și *Paradis de ocazie*. Această piesă, care închide ciclul, se numește *Marea bufonadă* și e o piesă a umilinței absolute, a personalității anulate, aduse la gradul zero.

■ *La cîte teatre ai trimis-o? Asta apropo de dramaturgii jucați sau nu și de dramaturgia contemporană prezentă (sau absentă) pe scenele teatrelor românești.*

■ Încă n-am trimis-o la nici unul. Răspunsul însă trebuie detaliat. Abia acum începe să se schimbe ceva în, hai să nu zicem «atitudinea» față de dramaturgia românească, ci în *atmosfera* creată în jurul ei și față de ea. Dar și acum, invitația de a fi eventual jucat sună în general așa: n-ai dom'le o piesă *ușoară*, de public! Astfel de cereri mie personal, ce-i drept, mi s-au făcut, dar punîndu-mi-se de la început această condiție. Pe care, bineînțeles, n-o socotesc benefică pentru soarta dramaturgiei românești în clipa de față. Căci se cer fie piese cu «revoluția», fie piese ușoare. Iar pînă la urmă se dorește, de fapt, o piesă ușurică, de public și «de casă». Nu contest că astea sînt necesitățile teatrului, dar nici nu cred că e bine ca partea «serioasă» a repertoriului să fie asigurată doar de dramaturgia străină. Simt o astfel de discriminare și, fie că ne place sau nu, că aducem sau nu o serie de argumente și chiar posibile liste de titluri în discuțiile noastre teoretice, discriminarea de care vorbesc practic există și nu poate să nu fie supărătoare.

■ *Bine, dar piese «de public» ai scris și tu și s-au jucat cu mare succes. Nu văd de ce te-ai plînge și de ce nu le-ai scrie în continuare.*

■ Nu numai că le-am scris, dar chiar cred că trebuie să le scriem, în continuare, fără să ne jenăm de etichetarea lor drept piese «bulevardiere». Pe lîngă piesele cu o problematică gravă, publicul vrea să urmărească — și deci cred că e nevoie și de — întîmplări din viața de fiecare zi, comedii, drame sentimentale, pe care orice dramaturg le poate avea în opera sa. *Dulcea ipocrizie a bărbatului matur* și *Hoțul sentimental*, de pildă, erau din această categorie.

■ *Ca și Milionarul sărac, de altfel.*

■ N-aș zice; pe de-a întregul. Sigur că spectacolele cu *Milionarul sărac* au fost de mare succes, la public, dar piesa avea și tonuri mai grave, făcînd radiografia epocii în care a fost scrisă. Am scris pînă acum 47 de piese și alte vreo 40—50 de scenete, texte de teatru scurt, în general cu două personaje, pe care le-am numit «pastile dramatice». Mi s-a părut normal să nu ocolesc nici un gen și chiar să nu subestimez posibilitățile fiecărula.

■ *Aș fi vrut să începem discuția noastră referindu-ne la o perioadă anterioară evenimentelor din decembrie '89. La începutul lui '89 părăseai revista Urzica pentru a deveni directorul teatrului din Sibiu. Ce s-a ales din acest demers directoral?*

■ A fost un eșec. Șederea mea de 7—8 luni, în condiții total improprii, nu putea să dea rezultate. Începusem un repertoriu, veniseră niște regizori, dar singurul lucru pe care efectiv l-am reușit a fost crearea secției de la Rîmnicu Vîlcea, care a devenit astăzi un teatru de sine stătător. Îmi place să cred că a luat ființă și pentru că cineva s-a zbătut pentru asta. În orice caz, important e că, în momentul de față, el există.

■ *Actuala prezență a dramaturgului Tudor Popescu la conducerea Teatrului Vedetelor are vreo legătură cu acest început de la Sibiu? S-ar putea să fi prins cumva gustul de a fi director de teatru sau ai poate dorința de a realiza acum ce n-ai izbutit sau nu se putea izbuti atunci?*

■ Aș lega *Teatrul Vedetelor* nu atît de dorința mea de a fi director de teatru și de a avea unele realizări în acest plan (ceea ce era valabil cînd m-am dus la Sibiu), ci de condiția dramaturgiei originale de după decembrie '89. S-ar fi putut numi, la fel de bine, «teatrul disperării», căci venea dintr-o stare de fapt și din dorința de a readuce dramaturgia românească pe scenele teatrelor. În clipa cînd a luat ființă *Teatrul Vedetelor* (august-septembrie '91) în teatrele din țară aproape că nu se juca nici o piesă românească. Iar mai în urmă cu alte 6—7 luni, cînd am început să fac primele demersuri pentru înființarea acestui teatru, nu se juca chiar nici o piesă. *Teatrul Vedetelor* era deci o reacție la această stare de lucruri, care astăzi nu mai e chiar așa de dramatică, deși condiția ca atare a dramaturgiei românești pe scena românească e încă departe de aceea pe care o merită.

■ *Nu crezi că unii dramaturgi au ajuns să pună semnul egalității între faptul că se joacă sau nu piesele lor și acela că se joacă sau nu dramaturgia românească? Mai simplu spus: dacă eu nu sînt jucat înseamnă că nu se joacă dramaturgia românească!*

■ Întrebarea ar fi justificată dacă ai putea să-mi înșirui, la cele peste 40 de teatre ale țării, măcar 40 de piese care se joacă în momentul de față și dintre care ar lipsi doar piesa celui ce susține că nu se joacă dramaturgia românească. Eu cred că tocmai reacția noastră, dar și a dumneavoastră, a presei, a reușit să schimbe cîte ceva și situația acum abia începe să fie alta, fără a fi însă mulțumitoare. Pentru Dumnezeu, nu putem înțelege totuși că ne aflăm în România! Într-o țară care a avut și are propria ei dramaturgie! Mai știi vreo țară în care să se joace orice altceva în afară de dramaturgia ei națională! Cum stau lucrurile în Franța, în Germania, în America! în alte locuri nu numai că se joacă dramaturgia națională, dar chiar se adaptează toate piesele străine, ca să poată fi jucate în țara respectivă. Nu zic s-ajungem acolo, dar nici nu putem uita că trăim totuși într-o țară de cultură europeană. N-ar trebui oare să se respecte pe ea însăși — și din acest punct de vedere — ca să poată fi respectată și de alții! Pe de altă parte sînt convins că însuși publicul românesc — ca și acela al altor țări — vine la teatru și pentru dramaturgia originală, care nu poate să nu-i fie de multe ori mai aproape și să-i intereseze în mod direct. Nu mă îndoiesc deci că piesa românească va avea din nou publicul ei. Am auzit destui directori de teatre afirmînd că ar juca piese românești numai dacă ar fi la fel de bune ca piesele străine. Ca să constatăm, în practică, că sînt jucate unele piese străine cu mult mai proaste decît cele românești. Problema nu e însă a unui titlu sau a altuia, ci a ceea ce e firesc sau nu să se întîmple. Ca să existe o dramaturgie, trebuie să existe un climat propice afirmării acelei dramaturgii. Ca să apară o capodoperă, trebuie să se joace nu zeci, ci sute de piese. Credeți că în Anglia sau în America se joacă numai cinci-șase sau, hai să zicem, opt-nouă dramaturgi! Cum să joci numai vîrfurile și, la urma urmei, cum să le distingi, dacă nu joci atîtea și atîtea alte piese dintre care pot să apară aceste vîrfuri! Așa că pînă și ceea ce pare logic, la prima mînă (sînt jucat numai dacă piesa este de aceeași valoare cu piesa străină), nu e întotdeauna și adevărat și nu e nici în spiritul unei atitudini culturale. Ce s-ar întîmpla dacă în Franța sau în America s-ar juca numai capodopere! Dar acolo nu-și pune nimeni problema, cînd înscrie o piesă nouă în repertoriu, dacă autorul ei e la fel de bun ca Molière sau ca O'Neill. Numai la noi regizorii te-ntreabă — și încă «serios» — dacă ești la fel de bun ca Shakespeare! În Anglia, n-o întreabă nimeni acest lucru pe Caryl Churchill, care, jucată și la noi, se dovedește oarecum destul de modestă. Dar acolo e la ea acasă și e firesc să fie jucată. Cum ar fi firesc ca și la noi să nu se joace și să nu se caute pentru a fi jucate numai piese total împlinite. Dacă joci mai întîi o piesă mai puțin împlinită, dar care spune ceva și în care întrezărești un sîmbure de talent și de adevăr, acestea îi urmează o a doua, poate ceva mai împlinită, pe urmă o a treia ș.a.m.d. Nu e firesc să se joace deci numai piese total împlinite, numai dramaturgi deja consacrați sau numai capodopere. E firesc în schimb să ne preocupăm de existența unui climat

cultural normal, sănătos, în care dramaturgia românească să poată sta cu fruntea sus, la ea acasă.

■ *Nu crezi că există totuşi şi multe piese «datate», care nu s-ar mai putea relua astăzi?*

■ **Sigur că există. Dar nu dintre cele mai bune, încă de la data apariţiei lor. Pe urmă, nu cred că toate piesele noastre care atacau o anumită atitudine dispar odată cu dispariţia atitudinii respective. Ele îşi păstrează cel puţin un interes documentar şi cultural. Şi cînd putem afirma cu certitudine că o anumită atitudine a dispărut! Că nu poate să mai reapară! Caragiale a fost şi a rămas contemporan, iar Aristofan e încă foarte actual în multe dintre piesele sale.**

■ *Dintre cele două piese scrise de un an şi ceva încoace, mi-ai vorbit doar de una, de* **Marea bufonadă**. *Care e a doua şi care e soarta ei?*

■ **A doua e** *Singurătatea cucului*, **piesă pe care de fapt am reluat-o şi am definitivat-o. Se repetă la** *Teatrul Vedetelor*, **pentru deschiderea acestuia, şi va intra pare-se în repetiţii şi la Teatrul «Maria Filotti» din Brăila.**

■ *De ce-ai început cu o piesă de-a ta?*

■ **Trebuia să încep totuşi cu un autor pe care-l cunosc mai bine. În al doilea rînd, nu trebuie să neglijezi faptul că e un autor căruia nici măcar nu-i plătesc 15% drepturi de autor, ci, dimpotrivă, îmi mai dă chiar el, ca să-i montez. Lăsînd gluma la o parte, deşi nu-i chiar glumă, nu văd de ce un dramaturg-director de teatru nu şi-ar juca şi propriile lui piese, mai ales dacă şi le poate juca bine.**

■ *Încredinţarea regiei spectacolului tînărului Ştefănuţ Iordănescu are vreo motivaţie anume?*

■ **Prima noastră colaborare a avut loc la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, odată cu montarea piesei** *Omul nu-i supus maşinii*, **din care a rezultat — după părerea mea — un spectacol excelent, pe care l-aş situa fără ezitări între primele 10, de vîrf, care s-au făcut cu toate piesele mele, de regizori între care s-au aflat Alexandru Tocilescu, Mircea Cornişteanu, Alexandru Darie, Silviu Purcărete, Mircea Marin. Cred că ochiul unui tînăr regizor, pe un text care conservă o celulă a societăţii din care am ieşit, e foarte important. Căci e vorba de o celulă prin care se poate reface o întreagă imagine, aşa cum organismul s-ar putea reface din celula existentă într-o bancă de gene.**

■ *Ce actori sînt în distribuţie?*

■ **Tamara Buciuceanu, Colea Răutu, Şerban Ionescu, Magda Catone, Răzvan Vasilescu, Rodica Mandache şi Mircea Rusu. Iar scenografia e semnată şi ea tot de o vedetă, numind-o astfel pe Ştefania Cenean.**

■ *Totuşi, premiera parcă întîrzie să aibă loc. De ce anume e condiţionată?*

■ **De felul în care vom reuşi să rezolvăm condiţiile materiale necesare montării, înţelegînd prin asta şi sponsorizările, dar şi relaţia pe care va vrea (şi va putea!) s-o aibă Ministerul Culturii, care ne-a promis sprijinul, dar care în clipa de faţă nu mai poate să ni-l acorde.**

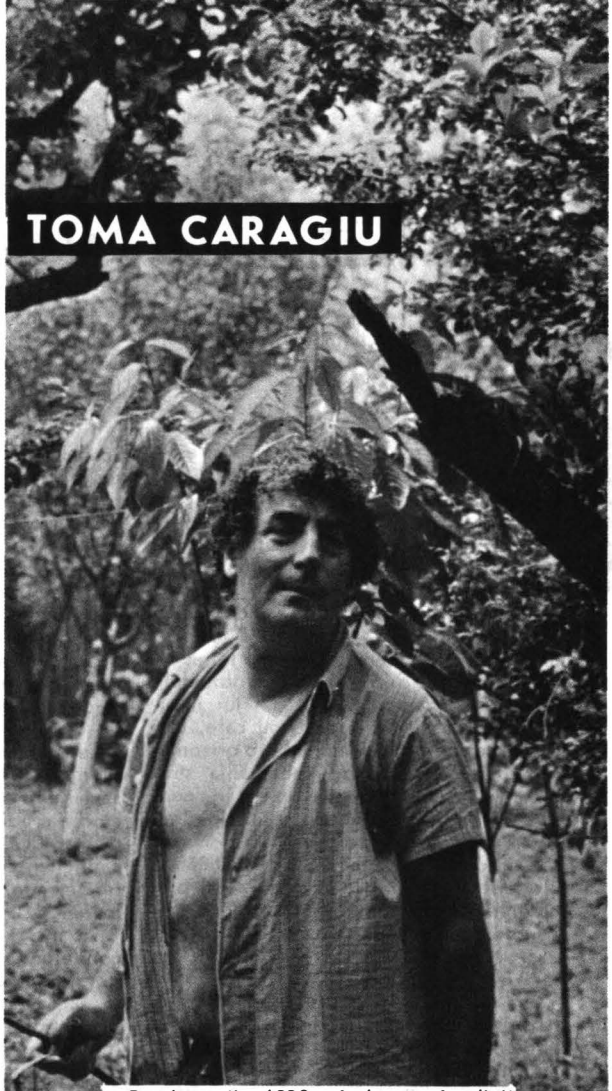
■ *Ani de zile ai pledat, sub diverse forme, pentru dreptul satirei de a exista. Acum nu i-l mai contestă nimeni, dar satirele, totuşi, întîrzie să apară. Oare de ce?*

■ **Oricît ar putea să surprindă ceea ce spun, reacţia la satiră este mult mai violentă acum decît pe vremea lui Ceauşescu. Înainte, cînd făceam satiră, aveam un duşman şi simţeam lîngă mine sute de mii de oameni. Acum, duşmanii sînt pretutindeni, nu mai ştii exact care pe unde e, şi ţi se atribuie tot felul de intenţii, într-o lume care a devenit între timp foarte violentă. Suspiciunea e şi ea în creştere. Ar trebui poate să ne luăm inima în dinţi şi să fie dezvăluite odată dosarele securităţii, spunîndu-se măcar turnătorii, dacă nu şi toţi cei pe care aceştia i-au turnat. Sau, măcar la cererea individului, să i se poată publica dosarul. Dacă el vrea, să se facă lumină. Altfel, lăsăm loc proliferării zvonurilor şi dezinformării, care şi ea mi se pare în creştere.**

■ *Amintindu-mi de titlul piesei tale de debut,* **Uneori liliacul înfloreşte spre toamnă**, *te-aş întreba acum, în finalul discuţiei noastre: mai înfloreşte uneori liliacul spre toamnă?*

■ **Da. În clipa în care liliacul nu mai înfloreşte deloc nu cred că se mai poate nici scrie şi nici trăi. Viaţa ar deveni prea grea şi fără rost.**

a consemnat
VICTOR PARHON



TOMA CARAGIU

foto: ion miclea

Pe 4 martie 1992, cînd s-au împlinit 15 ani de la intrarea în nemurire a celui ce-a fost şi a rămas marele actor al teatrului românesc, Toma Caragiu, oficialităţile judeţului Prahova, împreună cu teatrul din Ploieşti, ce poartă numele lui Toma Caragiu, au organizat o comemorare în foaierul şi sala teatrului. Mai întîi, a fost dezvelită tăbliţa cu numele străzii Toma Caragiu (strada pe care se află teatrul), a putut fi văzută cabina ce poartă numele lui Toma Caragiu; s-a bucurat de atenţia cuvenită expoziţia de fotografii datorate lui Ion Miclea; a fost evocată în cuvinte calde, omeneşti, personalitatea omului şi artistului Toma Caragiu, în contextul epocii în care a trăit; a fost vizionat un act din filmul Actorul şi sălbaticii (regia, Manole Marcus).

Au participat Nicolae Bălănoiu, prefectul judeţului Prahova, Lucian Sabados, consilier-şef al Inspectoratului pentru cultură al judeţului Prahova şi director al Teatrului «Toma Caragiu», Alexandru Bădulescu consilier-adjunct, un numeros grup de oameni de teatru din capitală, între care Valentin Silvestru, Valeriu Râpeanu, David Ohanesian, Dumitru Solomon, Ileana Berlogea, Dan Mihăescu, Mariana Mihuţ, Tora Vasilescu, Victor Parhon, actori ai teatrului-gazdă, între care Zephi Alşec şi Silviu Lambrino, reprezentanţi ai Ministerului Culturii, ziarişti.

O importantă evocare a celor două perioade ploieştene ale carierei lui Toma Caragiu s-a datorat surorii artistului, distinsa d-nă Matilda Caragiu.

FLORIN FAIFER

CUMPĂNA CRITICII

Ce s-a schimbat, după revolta din Decembrie, în amărîta noastră țară, iată un subiect asupra căruia cu greu ajunge-vom la un consens. Românul nu mai este, ca să zic așa, imparțial. Fesenist ori dimpotrivă, gregariot sau lustruindu-se pe sine, «introvertitul» de pînă mai ieri, captiv al unui spațiu... securizat, și-a cam ieșit din fire, tocmai cînd se îndulcea cu iluzia că, în fine, s-a regăsit. Și cum să nu-și iasă? «Happening-ul» care l-a agresat o vreme, zi de zi, i-a activat potențele amorțite, iar ambiguitățile din jur îi biciuie mereu simțul critic, simț care, ce-i drept, se exersează mai mult sub orizontul tulbure al suspiciunii. Vehemența străzii, «pitorescul» unor secvențe parlamentare, sfada din reviste. Un scandalos, sau provocator, sau — de ce nu? — captivant spectacol. Că e vicleim ori dramatică încleștare de patimi (și interese), nici placidul nu are cum să rămînă indiferent. «Subtextul», «conotațiile» solicită cu asupra de măsură. Am devenit cu toții, nu fără motive, (hiper) critici.

Era fatal ca, într-o astfel de competiție, teatrul să nu poată, dintr-odată, face față. Aîțătorul vălmășag i-a răpit, un răstimp anume, spectatorii. Pe alocuri, și actorii... Doar criticii, s-ar părea, i-au păstrat o nesmintită fidelitate. De aceea ne-am și gîndit să-i aducem puțin la rampă.

Prins de jocul dintre adevăr și mistificare, care dă atîta culoare (atîtea culori...) vieții noastre caragialesc-demonizate, criticul dramatic s-o fi decis cumva să probeze și el vreo mască, să recurgă la vreun machiaj? Nu că l-ar ispiti artificiile disimulării, însă măcar dintr-o cochetărie jucăușă. Sau, fiindcă trăim o epocă de explozie a veleitarismului, ca să-și dea mai multă importanță. Sau din cine știe ce sentiment de vinovăție. Nu. Impresia mea, și după o repede ochire și la o privire mai stăruitoare, este că personagiul nostru se străduiește (s-a resemnat?) să se înfățișeze cu propria lui fizionomie. Pe unii, gestul îi avantajează. Altora, celor dominați de umori, nu le șade bine. Oricum, se înfiripă și în această nuanțare de expresii un mic spectacol. În exclusivitate, pentru inițiați.

Sînt și critici care, grație firii lor imperturbabile sau și a unui echilibru superior al comprehensiunii, nu par atinși de nevroza contagioasă ce bîntuie presa liberă de coerciții, dar și zburătăcită față de o anume rigoare a conduitei. Vocea lor s-a păstrat aceeași, calmă, lucidă, cîteodată cu o tentă ironică menită a tempera excesul și a semnala devierile de la codul moral al profesiunii, fie că e vorba de indecența răsfățului egoist, de spiritul de șicană ori de bădărănia cu iz de periferie. Și nu-i deloc ușor să menții cumpăna într-o vreme a tuturor descumpănirilor.

De bună seamă, «distribuția» cuprinde temperamente fel de fel. Criticul auster și acela interiorizat stau alături de tipul pletoric, de expansiv, de nevricos. Asta este, și altfel nu poate fi. Le putem cere, cu o retorică paradoxal conformistă, să se schimbe? Cum adică, să se schimbe? Să nu mai fie ei înșiși? Să-și modifice stilul percepției, natura reflexivității, timbrul rostirii? Aiasta, cu spusa unui dregător de odinioară, aiasta nu se poate. Nici un farmazon n-ar putea face ca un condei afurisit, cîrcotaș, ursuz să se transforme peste noapte într-o unduioasă, mîngîietoare pană. Bonomul nu va fi, decît schimonosindu-se, un dur. Oricît l-ai lua cu binișorul, cîrciogarul va bombăni cu acreala dintotdeauna. Mai pe furiș, mai pe față, prețiosul își va privi în oglindă, și mîine, ca și ieri, molaticele grații. Intuitivul nu va plonja cu mai multă voluptate în lectura savantelor opuri, după cum studiosul călcînd a erudit va evita cu secretă (sau demonstrativă) înfumurare să se lase în voia capricioaselor intuiții. Și așa mai departe. De unde, atunci, spectaculare metamorfoze?

Ar fi de unde, totuși. I se poate cere condeierului postdecembrist să se scuture de eventuale inerții, să-și învingă inhibițiile, această «cenzură» interioară care-i denaturează reacțiile, să-și reformuleze unele disponibilități. Cu un slogan de articol de fond, să (re) devină, fără teamă și reproș, el însuși. E liber să se manifeste. Însă, firește, cu oarecare frenațiune. Nu-i obligatoriu ca, dacă proliferează teatrul de bulevard, criticul să jui seze impudic printre vocabule în doi peri și aluzii deocheate, dedîndu-se zbenguielilor cancaniere. Zvonurile teribiloase, bîrfa excitantă și alte șopîrlisme de culise nu se cade, ar glăsui un moralist sfătos, să tulbure receptivitatea omului de veghe din stal. Cît despre prejudecăți, nu știu ce să zic. Care instanță hotărăște ce e prejudecată și ce nu? Mă tem ca, uneori, acuza să nu fie un alibi pentru frivolitate. Sau pentru o nouă, mai subtilă intoleranță.

Presa, nimeni nu contestă, nu mai e ce-a fost. Slavă Domnului! Că unii o iau razna, că alții se încruntă urît ori își dau poalele peste cap, asta o fi fiind inevitabil și, de altminteri, chiar și asemenea prea energice elanuri colorează în felul lor «peisajul» nostru publicistic. Dispar, sub șocul realității, o seamă de obsesii, însă altele vin în loc și, treptat, se insinuează în scrisul unora niște fixații de care nu prea pot să scape. Destule ca să-ți dai seama «cu cine (nu) votează» fiecare. Regula jocului nu exclude din textul critic această aură a opțiunii. Totul este ca simpatiile sau antipatiile de semn politic să nu frîngă dimensiunea axiologică, să nu conturbe judecata de valoare.

Dacă pînă nu demult critica (la aceea dramatică mă refer) era și ea la nevoie «subversivă», comunicînd printr-o gesticulație complice, ritualul ei, acum, nu mai necesită echivocul. Nu i-ar prisosi, în schimb, un filtru pentru «politicul» ce stă să pătrundă, cîteodată abuziv, prin capilarele unor cronici. Un filtru care să oprească, dacă-i cazul, iritantele, poluantele toxine. Se observă, la unii confrați, o vehemență cu greu ținută în frîu. La alții, o pornire sarcastică, vădită în șarja pamfletară și în plăcerea de a caricaturiza. Descoperim — mai rar în vremea din urmă — și glosări aservite fățiș, cu tot tacîmul, politicii de partid. În fond, n-ar fi nici un necaz cu aceste răbufniri, cu aceste nestrunite exteriorizări, dacă nu s-ar isca, ba ici, ba colo, oarecari impulsivități distorsionante. Efectul, în timp, poate fi pierderea credibilității. Subaprecierea, bagatelizarea unor spectacole (în care autorul, regizorul sau vreun actor nu-i sînt criticului, din pricini în afara artei, pe plac), iar, pe de altă parte, supralicitarea nemotivată a unor oferte scenice bulversează reperele și produc derută. Exact acum, cînd valorile tind să se reașeze. Și cine să le rostuiască dacă nu, expunîndu-se feluritor ingratitudini, criticul, fără de care nu se poate?

La drept vorbind, o stare de vigilență există. O vigilitate de rond de seară. Nu rareori, în tonuri apăsate. Cîte un text (prost) de... multe parale declanșează verva malițioasă a cronicarului, bucuros să dea un recital de agerime și umor. Și totuși, sînt semne că balanța s-a dereglat. De pildă — n-au decît să-mi sară în cap iacobinii revizuirilor —, în cîntărirea piesei românești. E de **bon ton,** care va să zică, să strîmbăm din nas. S-o tratăm cu semeață desconsiderare. Snobism o fi la mijloc, ingenuitate sau ifos cosmopolit, entuziasmul (justificat mai mult sau mai puțin — invoc aici pe intangibilul Havel, care, cu **Garden party,** pe mine unul m-a dezamăgit) generat de anumite scrieri (străine) în vogă riscă să împingă în umbră deasă creația autohtonă. Pe de altă parte, aroganța unor critici literari față de literatura noastră dramatică îl obligă pe cronicarul teatral să se ferească de a fi, și dînsul, în evaluările lui un moftangiu. În rest, relativizarea, diversificarea criteriilor nu înseamnă cîtuși de puțin să se facă rabat autorilor (dramaturgi, regizori) fragili valoric doar pentru faptul că, să spunem, au statut de disidenți ori activează în exil. Exigența să fie una pentru toți. Iar dreapta măsură să nu lipsească din orice reevaluări, recuperări, reconsiderări. Săritul peste cal se poate dovedi, pentru **zoon kritikon,** aproape la fel de contraproductiv ca și cantonarea în rutină. E, în primul rînd, o chestiune de bun-simț.

Schimbarea la față a criticului este o temă, din fericire, scutită de dramatism. Nu s-au săvîrșit, în anii comunismului opresant, blamabile demisii. A funcționat, numai, indispensabila strategie a adaptării, politichia admisibilă a rezistenței, a opoziției inaparente. Dacă își îngăduie în sfîrșit a juca deschis, dînd cărțile pe față, iar «masca» impenetrabilă, disimulantă nu-i este de nici o trebuință, nimic nu-l împiedică pe criticul nostru să-și afirme o cît mai convinsă, ferită de complexe in-

vestire de personalitate. Nu mă gîndesc o clipă să neg spiritul de breaslă (termen prizat de unii şi alţii) şi îmi face plăcere să constat prietenia ce leagă o bună parte a acestor oameni de teatru. Dar «regruparea» lor mă interesează mai puţin. Solidaritatea e un concept (de... front) mai degrabă afectiv, ce tinde să teşească relieful individualităţii. Îmi inspiră mai multă încredere singurătatea cronicarului care, evitînd seducţiile lejerităţii şi reprimîndu-şi pofta de răfuieli sterile, îşi cultivă cu «sistemă» discursul, modulîndu-şi **vocea** în aşa fel încît să nu se confunde cu a altuia. În slobodă exprimare impresionistă sau cu strictеţea pretinsă de instrumentaţia modernă, această voce cuvine-se să se audă cît mai distinct. Fără o autoritate recunoscută, dobîndită în chip firesc, nu forţată prin gomă şi excentricităţi, exerciţiul critic, se înţelege de la sine, îşi pierde din eficienţă. Din — atît cît o are — puterea de înrîurire. Nu vîrsta importă aici (mai curînd, contează accesul într-o gazetă de Bucureşti), ci onestitatea dublată de farmec. Poţi să fii tînăr — şi insipid, cu desăvîrşire nul ca expresivitate. Poţi fi tobă de carte, dar, în lipsa talentului, a unui şarm, fie şi discret, impactul asupra «andrisantului» va fi unul destul de oarecare. Tehnicismul poate fi suportat în studii (apropo, se elaborează puţine studii, sintezele nu se prea îndesesc, polemicile au sămînţă de scandal, iar disputele de idei sînt sublime, dar...), însă, plasat fără discernămînt în cronici şi articole, duce la o nouă limbă de lemn. Un lemn, e adevărat, cu fibra mai lucioasă. Şi impresionismul boem poate luneca, nimic de zis, în uşurătate şi cabotinerii. Zăbovirea în teoretic frustrează îndeobşte pe «practicienii» teatrului. Dar nici debitul frust, precar în informaţie culturală, nu trage greu în terezie. Între text şi spectacol, criticul e ţinut să păstreze, în analizele lui, un mlădios echilibru. Privilegiul său (şi datoria, totodată) este acela al bunei cumpăniri.

Şi al unei iubiri fără iubire. Fără, adică, acele slăbiciuni ce moleşesc nervul disociativ. Nici spiritul de familie, care glazurează unele cronici, nu încurajează demnitatea verdictului. Dacă mulţi dintre actorii noştri de elită s-au manierizat, o vină au şi criticii, intimidaţi de personalitatea cutărui maestru, de palmaresul altuia, trăind şi ei, în toiul efuziunilor, beatitudinea unor glorificări. Chiar tot ce înfăptuieşte în scenă Gh. Dinică, de atîtea stagiuni încoace, o fi perfect? Sînt probleme şi cu emisia lui vocală, care îi impurifică exprimarea. Nu-mi amintesc să fi întîlnit, de-a lungul anilor, formulate rezerve asupra monotoniei (predispuse la nuanţe...) unor prestaţii ale lui Radu Beligan, asupra preţiozităţii uşor didactice a recitalurilor Leopoldinei Bălănuţă şi aşa mai departe. Nu insist. E o temă pentru un alt articol.

Aşadar, nici opinii din vîrful buzelor, nici aprecieri în silă — dar nici risipă de elogii. Aş putea să înşir, la repezeală, sumedenie de nume de actori blagosloviţi cu superlative care, uimindu-i şi pe ei, îi propulsau subit printre cei mari. Însă, vai, mari sînt doar cîţiva. Dacă nu acceptăm această realitate, ne pîndeşte, şi aici, inflaţia. Iar de la euforie la confuzionism nu-i decît un pas.

Criticul, care, într-o specifică armonie a contrariilor, este deopotrivă un fidel şi un independent, devotat şi cîrtitor, înţelegător şi aspru, nu poate fi, nu trebuie să fie, purtătorul de cuvînt al nimănui. Prin urmare, nici al unui regizor sau al altuia, cum şi-o doresc unii. Dar anumite afinităţi (şi nu în ultimul rînd, de generaţie) lucrează în sensul unor mai fine interferări de viziune. Păstrez în minte pagini admirabile inspirate de montările extraordinare ale anilor '60. Poate că unii tineri regizori s-au format şi prin asimilarea unor asemenea exegeze, după cum şi cronicarii avură de învăţat din complexitatea şi rafinamentul atîtor creaţii scenice. Era o incitantă partidă de subtilitate în detectarea acelor «mesaje» strecurate într-o reţea de aluzii, încifrate în alegorii virtual explozive. Nu cred, fiindcă veni vorba, că teatrul aluziv, alegorizant, cu «schepsis» va dispărea cu una-cu două. Cum nu ne ducem traiul în cea mai bună dintre lumile posibile, iar ambiguităţile, nu mă îndoiesc, au să persiste, nu întrevăd o bruscă ruptură de un sistem de coduri care poate că nu şi-au epuizat valenţele. Se va produce, însă, o redistribuire de accente.

Auzim mereu, intonat cînd cu deprimare, cînd cu mînie, refrenul că, după Decembrie, nimic nu s-a schimbat. Este şi nu este aşa. Dar, asta-i o altă poveste. Aş prelua, însă, adaptîndu-l discuţiei noastre, semnul de întrebare. În critica dramatică, s-au petrecut schimbări în lunile din urmă? Întrebare delicată. Încerc să răspund: în ton şi în limbaj («liberalizat», la cîte unii, peste măsură). Vocile pe care le cunoaştem de ani şi ani sună convingător, în gama unui discurs glisînd între duritate şi catifelare. Verbul de autoritate liniştită, stilat, cumpănit, topind granule de sare atică, al lui Valentin Silvestru. Sobrietatea de inflexiune dialectică, ascunzînd spirituale «capcane», a lui Dumitru Solomon. Sagacitatea, în prismă categorială, a lui Mircea Ghiţulescu. Eseismul de bibliotecă al lui Marian Popescu, preferînd supleţii un vădit orgolios recurs la conceptual. Vitalitatea, debordînd în umor suculent, dar şi în brutalităţi inutile, a lui Victor Parhon. Luciditatea ponderată a Cristinei Dumitrescu, luciditatea amăruie a lui Alice Georgescu, luciditatea pasională a Mirunei Ionescu, luciditatea severă a Irinei Coroiu, luciditatea nervoasă a Mirunei Runcan, luciditatea senină a Ludmilei Patlanjoglu. Pasiunea instruită a Nataliei Stancu. Francheţea, cu o undă (uneori, nesupravegheată) de nonconformism, a Ilenei Lucaciu. Dicţiunea de coloratură personală a lui Ion Calion. Limpezimea şi corectitudinea punctelor de vedere din cronicile întotdeauna la obiect semnate de Ştefan Oprea. Temeinica şi impecabila seriozitate, cînd şi cînd luminată de un zîmbet hîtru, a comentariilor atent «gospodărite» de Const. Paiu. Mi-ar fi plăcut să mă integrez acestei trupe. Să nu-l uit, dintre cei afirmaţi în ultima vreme, pe Victor Scoradeţ, care «vine» tare, pe un culoar numai al lui.

Se produc, în «spectacolul de reviste», şi incidente care te indispun. O hiperstridenţă este agresivitatea, cu drojdiile-i fermentînd în plăcerea ţîfnoasă de a jigni. E o maladie supărătoare, molipsind pe cine nu te aştepţi. Nu i-a ocolit nici pe cronicarii teatrali (exemple, poate altă dată). Vanităţi, ranchiune, nădufuri. De aici, cîte o grosolănie, un şfichi, o lovitură sub centură. Nu e o consolare că se întîmplă şi la alte case... mai mari. De-un par egzamplu, în tabăra (taberele!) criticii literare. O rubedenie infatuată şi plină de un dispreţ cîteodată ciocoiesc faţă de surioara pe care o tratează ca pe cenuşăreasă.

Aş vrea să uit, dar nu cred c-am să pot, tirul de epitete distrugătoare lansat cu morgă de doi încă tineri, şi remarcabili, eseişti. Mă gîndeam dezolat, citindu-le «pamfletele», ce forţă negativă poate avea prejudecata. Mai cu seamă atunci cînd se combină cu necunoaşterea. (Printre criticii dramatici «desfiinţaţi» la repezeală figura, închipuiţi-vă, şi bietul Dinu Kivu! Atacatorul habar nu avea că «victima» nu mai e în viaţă. Întristător!). Ceea ce ei, aceşti judecători de circumstanţă, nu cunosc — nici nu există! Un foarte bun poet, probabil însă nu prea dus la teatru, făcea praf în cîteva fraze îngîmfate, de o suficienţă cu moţ, segmente întregi din dramaturgia noastră. Şi, zău, nu-i stătea bine deloc în această postură de ins rade-tot, care vorbeşte ca să se afle în treabă. Dar, gura lumii (literare), slobodă...

Cît despre relaţia dintre critic şi dramaturg, ea este acum şi mai aspră şi, uneori, piezişă. La drept vorbind, francheţea, chiar în manieră dură, nu ar avea de ce să strice — dar mă tem că, sub unele condeie puse pe arţag, patima negaţiunii îşi cam inventează obiectul. De aici, împoncişări şi spuneri care pot răni, excomunicări, pe baza unor aprecieri pripite, acreală şi venin, la unii, infatuare şi agresivitate, la alţii. Intoleranţă... Principiile afişate zgomotos pot să ascundă şi oarecari interese, sentinţele, atinse de morbul întăririi, îşi scutură corola de nuanţe, subiectivismele, bolborosind, începţoşează, în chimismul lor nu tocmai benign, un climat oricum marcat de tensiuni.

De fapt, stînd strîmb şi judecînd drept, nu e nefîrtatul chiar atît de negru. Încet, încet, lucrurile par să se limpezească, să se (re)aranjeze. Criza îşi modifică semnul. Aşa şi trebuie. Calmul, nu furia, decide în ultimă... instanţă. O temperanţă care, însă, să nu potolească nicidecum înfrigurarea căutării, în aşteptarea clipei cînd va prinde să vibreze mlădioasa nuieluşă de alun. Energiile comentatorului, puse mereu la încercare de asaltul atîtor ingratitudini, e păcat să se irosească în micul scandal al marilor vanităţi. Cel mai neiubit dintre oamenii de teatru cată să-şi facă, în cuget senin şi consecvent cu sine, rondul, semnalînd, din fotoliul de orchestră, orice spectacol hărăzit neuitării şi pîndind, ca lector de cursă lungă, ivirea acelui text unde scînteia-vor, într-o zi de graţie, semnele capodoperei. Cu o sintagmă de hispanică obîrşie, ar fi, pentru criticul nostru, un **punct de onoare.** ■

PROSCENIUM

FELIX ALEXA:
Aprofundarea reperelor textului

— Îmi amintesc un moment din adolescență în care afirmai ritos că numai filmul oferă cu adevărat șansa exprimării profesionale a unui regizor.

— La ora respectivă uram teatrul. Nu prea mă duceam la teatru, în schimb mergeam foarte des la Cinematecă. Dar, știi cum e, ajungi la un moment dat să faci ceva care te chinuie — ca o obsesie familială, în cazul meu —, paradoxal, tocmai din refuz. M-am hotărît foarte tîrziu pentru teatru. Înainte să încep pregătirea pentru examenul de admitere la Arhitectură, trăind disperarea de a nu avea deloc talent la desen, m-am hotărît să fac teatru. După prima jumătate de an de studiu la Institut, din care nu am înțeles absolut nimic, avînd sentimentul că am eșuat într-o lume de nepătruns, de nedescifrat, încet, încet am început să mă apropii tot mai mult de teatru și de meseria mea, pînă în ziua de azi cînd, după ce am realizat cîteva spectacole, observ că procesul e în plină desfășurare.

— Ai sentimentul apartenenței la o generație de regizori?

— Nu, absolut deloc. Deși există cîțiva regizori tineri, ca mine, care au montat spectacole, nu cred că se poate spune că reprezintă, împreună cu mine, o generație. Nu există unitate și coerență. Nu se manifestă un anume curent regizoral. Fiecare în parte sîntem cazuri izolate. Mai mult, o asemenea coerență, capabilă să dea măsura unei generații, mi se pare că lipsește și în ceea ce îi privește pe actori, aparent mai legați în grupuri, în promoții.

— Totuși, ai credința că aparții unui nou spirit al timpului, că răspunzi anumitor semnale ținînd de o posibilă nouă orientare culturală?

— Am sentimentul acesta, într-un fel. Noul spirit se simte în România în toate, este incontestabil. Nu înseamnă nimic special să spun că mă simt purtat de un nou val, pentru că acest nou val vine atît de puternic și din toate direcțiile încît este normal să vină și din teatru. El se manifestă, cred, printr-o nouă manieră de a aprofunda reperele mai importante ale textelor, nu ca pînă mai înainte cînd se adînceau sensuri nu întotdeauna dintre cele mai fidele dramaturgiei respective, nu dintre cele mai nimerite spre a fi scoase în relief.

— Pe cheiul de Vest după Jean-Marie Koltès, spectacol pe care l-ai realizat cu studenții de la Academia de Teatru, mi s-a părut a fi una dintre realizările remarcabile, chiar în ansamblul fenomenului teatral bucureștean.

— A fost un mare risc al meu, dar și al actorilor trupei de studenți, să punem în scenă un text al unui dramaturg necunoscut aici. Koltès nu numai că aduce o dramaturgie cu o tentă foarte specială, dar obligă și la un anumit tip de joc. Deși n-am realizat nimic nou în ceea ce privește forma teatrală, nimic nou ca expresivitate, ca viziune, spectacolul cred că a devenit important, după cum spui, pentru că adîncește o problematică și impune o anume relație în scenă, pe care puține texte dramatice cunoscute reușiseră să o propună într-un mod atît de categoric.

— Ai montat Funcționarul destinului de Horia Gârbea pe scena Teatrului Inoportun. Cît de «inoportună» a fost performanța ta?

— Interesant este că scena Teatrului Inoportun pe care am montat piesa nu există. E minunată, dar lipsește cu desăvîrșire. Cred că cea mai oportună a fost și este încercarea de a da impuls unei noi tendințe care ar trebui să se manifeste cît mai repede și mai eficient și la noi: teatre sponsorizate, cu echipe foarte tinere de actori ce-și propun experimentul.

— La ce distanță te situezi — ca realizări, dar mai ales ca intenție — față de mișcările de avangardă teatrală din lume? În ce măsură te tentează acestea?

— Nu pot să evaluez foarte bine mișcările de avangardă din lume, pentru că nu le cunosc satisfăcător. Avangarda mă interesează în măsura în care termenul se referă doar la profunzimea unei noi lecturi a textului dramatic și nu atît la forma trăsnită, specială, voit șocantă a unui spectacol.

— Spune-mi, te rog, cîteva cuvinte despre stagiul de regie pe lîngă Peter Brook, la care ai participat anul acesta la Viena.

— Dincolo de bucuria de a fi lucrat fizic efectiv 6 ore pe zi în cadrul unui «Work shop cu Peter Brook» (pentru că am făcut exerciții de concentrare, de improvizație cu Brook și cu celebrii lui actori japonezi, africani), trebuie să spun că este prima dată în experiența mea teatrală, cînd, fără a face teorie, m-am simțit cel mai aproape de ceea ce se numește un anumit suflu teatral, o anumită sensibilitate teatrală. Brook este un om care provoacă extrem de calculat lucrurile și cred că unul dintre termenii pe care-i folosește cel mai des — a avea o experiență *împreună* — este lucrul cel mai important pentru teatrul acestui sfîrșit de mileniu. Dacă lumea vine la teatru este pentru că are nevoie să împărtășească cu actorii o anume trăire care îi este refuzată în oricare altă parte. Brook crede cu tărie în contactul cu publicul, în schimbul de energie cu acesta, dar mai ales în *cinstea* actului teatral; în faptul că teatrul este un lucru *cinstit*, deloc trișat. E foarte greu să fii cinstit: ca regizor, actorii în rolurile lor; spectacolul în ansamblu să fie un lucru foarte serios și foarte cinstit. Sînt lucruri care uneori nu coexistă prea bine: profunzimea spectacolului, frumusețea și cinstea lui. Brook nu învață pe cineva ceva. Marea șansă de a lucra 8 zile cu el la Viena mi se pare că a avut ca rezultat — doar o senzație. Nimic concret, doar o senzație, însă ea poate fi înregistrată și poate se va vădi efectul acesteia, vreodată.

— Aș vrea să fac o precizare: care este dimensiunea estetică a acestui atribut sau concept etic-cinstit?

— Un lucru pe care Brook îl urăște foarte tare este cuvîntul *concept*. Cînd el se referă la lucruri simple precum «cinstit» sau «a împărtăși», «a fi adevărat», nu se gîndește în nici un caz la concepte ci la simțămîntul din momentul acela de o clipă. Brook nu crede că se face teatru într-un anume fel ci în toate felurile posibile, numai că demersul trebuie să-și găsească rigoare în propriul drum ales. Detestă ideea de *concept* sub semnul căreia s-ar realiza spectacolul. Pentru că se compromite reacția de participare, de angajare a spectatorului în evenimentul care se petrece sub ochii lui.

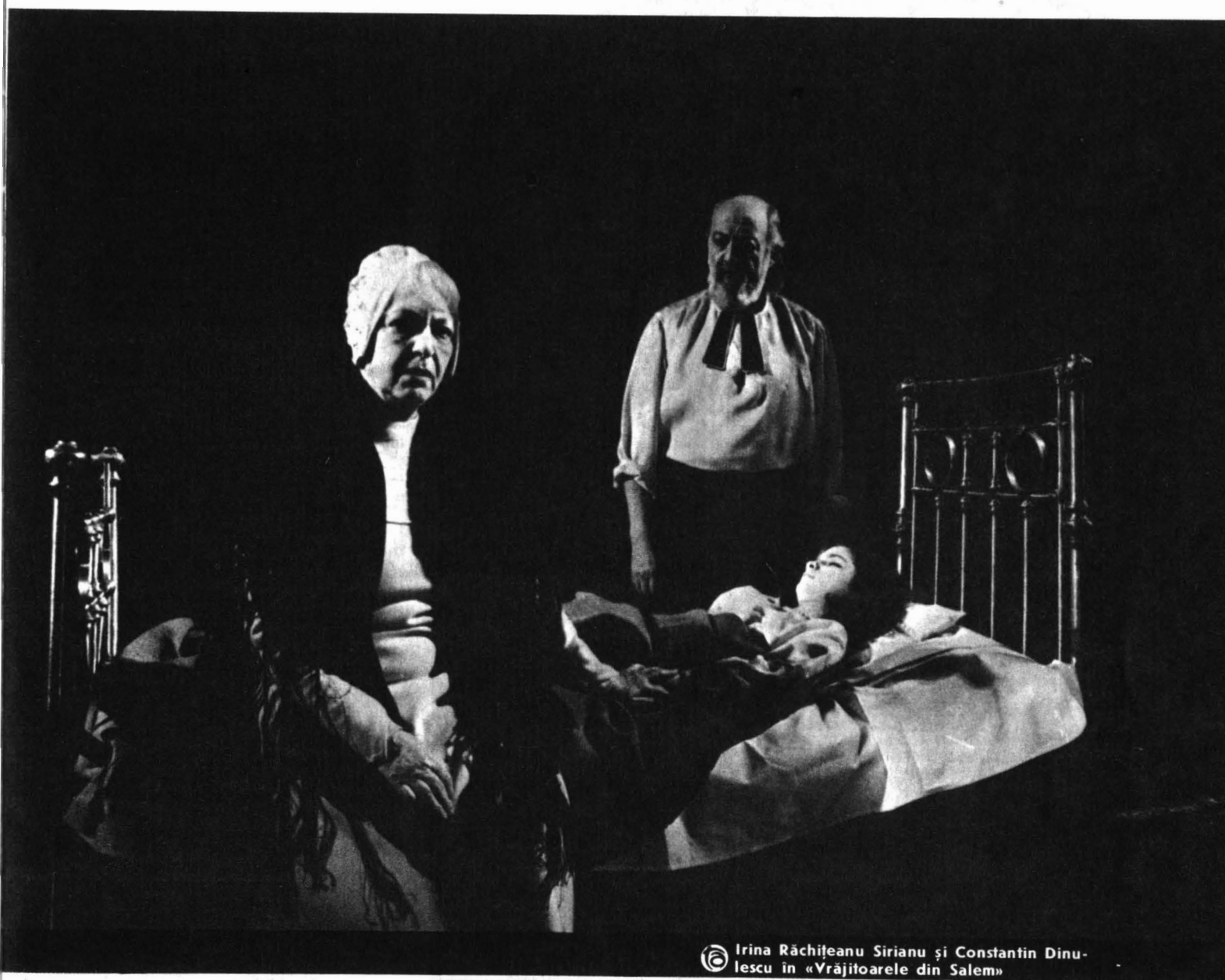
— Ce crezi: prin provocarea la participare, prin renunțarea la convenția de a reflecta realitatea și la detașarea de realitate, nu este, oare, compromisă natura estetică a actului teatral — chiar prin deculturalizarea lui?

— La douăzeci și patru de ani ai mei e foarte greu să emiți teorii.

— Sînt încă mai tînăr decît tine. Tocmai de aceea doream să aflu.

— Oricum, e un lucru pe care fie că îl refuz, fie că îl accept, provoacă în mine o reacție. Și cel mai important este, în general, să ai reacții pozitive. Prima reacție a mea, simplă și pozitivă, este că trebuie să fac teatru.

— La Naționalul bucureștean ai montat Vrăjitoarele din Sa-



Irina Răchiteanu Sirianu și Constantin Dinulescu în «Vrăjitoarele din Salem»

lem de Arthur Miller. Cum se descurcă tînărul regizor cu generații de actori, de la cea a lui Claudiu Bleont pînă la cea a Irinei Răchiteanu?

— A fost o experiență fantastică pentru mine să realizez că relația unui tînăr regizor cu actorii reprezentînd generații diferite trebuie să fie aceeași și în același timp diferit nuanțată. Trebuie să creezi omogenitatea trupei, dar există, în același timp, lucruri de învățat prin acceptarea concepției asupra interpretării scenice a fiecărei generații în parte. Personal am cîștigat imens lucrînd cu acești actori atît de diferiți ca vîrstă, ca mod de a gîndi teatrul.

— Regia de teatru presupune un act demiurgic «prin autoritate» sau «prin comunicare»? Adevărul în arta regiei iese la iveală sau se impune?

— Cred că este vorba de o îmbinare. Marii regizori realizează întotdeauna îmbinarea. În ce fel? Creînd senzația că preferă doar comunicarea. Brook dă senzația dispariției complete a autorității, dar ea se manifestă pe nevăzute, pe nesimțite. Fără una sau cealaltă dintre laturi orice regizor riscă să nu-și poată exercita profesia.

— Regizorul trebuie să conducă lăsînd impresia că este de fapt implicat...

— Să dea întotdeauna senzația că totul se naște *atunci*, datorită relației regizor-actor și nu datorită regizorului în exclusivitate. Regizorul nu trebuie să impună un concept asupra scenei. El poate să albă imaginea fluidului, dar în nici un caz o idee extrem de clară — dictatorială — asupra spectacolului. Actorul caută, iar regizorul, printr-o simplă aluzie, printr-un singur cuvînt aruncat, obține lucrul de care avea nevoie și de care își «amintește» că încă de la început și-l dorea.

— Cui datorezi cel mai mult pentru ceea ce știi și crezi despre teatru?

— Nu cred că știu nimic despre teatru. Dar pot spune că sînt anumite persoane, momente din viața mea de pînă acum care m-au ajutat. Îi datorez foarte mult Cătălinei Buzoianu care a avut marele talent și marea abilitate să nu mă învețe nimic despre teatru. Ci să mă ajute să-l fac.

SEBASTIAN-VLAD POPA

CRONICA

TICĂLOȘIA RESEMNĂRII

ARTUR OSÎNDITUL de Matei Vișniec ● **TEATRUL FOARTE MIC** ● Data premierei: 30 ianuarie 1992 ● Regia Mihai Lungeanu ● Scenografia: Maria Miu ● Distribuția: Florin Piersic jr. (Artur), Mircea Andreescu (Gardianul), Nicolae Pomoje (Călăul), Ioan Chelaru (Colonelul), Sorin Medeleni (Gufi), Constantin Barbulescu (Guvernatorul).

Scrisă «prin 1982, fără nici o concesie și deci fără nici o speranță că ea va fi vreodată montată», cum zice autorul, piesa lui Matei Vișniec **Artur osînditul** e — potrivit aceleiași caracterizări a autorului — una dintre cele mai «furioase» lucrări ale sale. Recitind-o, dramaturgul e conștient că lipsa preocupării pentru perspectiva (puțin probabilă atunci) a transpunerii scenice «se vede» atît în «structura ei statică», cît și «în faptul că toate personajele sînt bărbați».

«Pentru mine — mai zice autorul — la ora aceea nu conta decît strigătul, răfuiala mea cu propriile mele limite, cu propria mea neputință și cu neputința colectivă — un subiect care mă obseda. Din acest punct de vedere, textul a ieșit pur. Virtuțile sale teatrale (în sens spectacular — mișcare, timp, spații de joc, decoruri, montaj de secvențe) erau lăsate integral pe seama unui eventual regizor».

Rolul acestui eventual regizor, cu sarcini evident sporite în structurarea scenică a textului, și-l asumă Mihai Lungeanu, cu rezultate nu chiar neglijabile, dar modeste, nereușindu-se — în primul rînd — spargerea caracterului static al textului. El e lăsat să curgă (în scene disproporționat de lungi), «foarfeca» regizorului arătîndu-se deosebit de timidă, iar fantezia sa, destul de săracă, exersîndu-se pe cîteva detalii prea puțin semnificative. Zvîcnirile textului, nu o dată sclipitoare, riscă să se piardă așadar într-o monotonă derulare de cuvinte, al căror miez ne atrage atenția, fără să ne satisfacă totuși ca fapt teatral. Și asta, în ciuda unor contribuții actoricești meritorii și a unui spațiu teatral compus cu inventivitate de scenografa Maria Miu, bogatele sale sugestii semantice nefiind integrate și nefuncționînd ca atare în concepția regizorală. Rolul osînditului Artur, cel ce ajunge să-și plece de bunăvoie capul pe butuc, tînjind măcar după o moarte demnă, dacă o viață demnă a devenit oricum imposibilă, e interpretat cu simplitate și subtilă detașare ironică de Florin Piersic jr., actorul devenind, pe zi ce trece, una din piesele de rezistență ale noii echipe a Teatrului Mic. Gardianul e compus de Mircea Andreescu în tușe prea violent saturate, disproporționate pentru spațiul în care se joacă, observația fiind pînă la un punct valabilă și pentru evoluția lui Sorin Medeleni în Gufi. În contrast, Călăul schițat de Nicolae Pomoje interesează tocmai prin finețea tonurilor

și semitonurilor care-i compun apariția scenică. E la largul său, în rolul Colonelului, Ioan Chelaru, în timp ce Constantin Bărbulescu, în acela al Guvernatorului, nu reușește nici măcar să pară astfel.

Cu toate scăderile ei de construcție dramatică, piesa rămîne mai incitantă decît spectacolul care ne-o recomandă. Puținii spectatori care-l urmăresc n-au cîtuși de puțin sentimentul că participă la un eveniment teatral, așa cum poate și-ar fi dorit să fie redeschiderea Teatrului Foarte Mic.

■ *VICTOR PARHON*

SUB IMPERIUL «LUCRULUI BINE FĂCUT»

FAZANUL de Georges Feydeau. Traducerea și adaptarea: Ion Lucian ● **TEATRUL MIC DIN BUCUREȘTI** ● Data premierei: 10 februarie 1992 ● Regia: Emil Mandric ● Scenografia: Constantin Russu ● Ilustrația muzicală: Ileana Popovici ● Distribuția: Dan Condurache (Pontagnac), Diana Lupescu, Viorica Vatamanu (Lucienne Vatelin), Mihai Dinvale (Vatelin), Maria Ploae, Monica Mihăescu (Mme Pontagnac), Dana Dembinski (Maggy Soldignac), Eusebiu Ștefănescu (Rédillon), Adriana Șchiopu (Armandine), Coca Bloos (Mme Pinchard), Eugen Cristian Motriuc (Pinchard), Nicolae Dinică (Gérôme), Irina Movilă (Clara), Patric Petre Marin (Soldignac), Petre Moraru (Jean, Comisarul), Andrei Duban (Victor).

Într-o scenografie sărăcăcioasă,care nu s-a inspirat defel din stilul **«Belle Epoque»** atît de ofertant pentru scenă, în acordurile «cortinei sonore» (excelentă, ilustrația muzicală, care ar fi meritat un loc mai important în derularea reprezentației avînd în vedere că e vorba despre un maestru al vodevilului), un final în forță, cu toți actorii la rampă, răsplătiți de aplauze. Tandemul ireproșabililor valeți: Nicolae Dinică, evocînd parcă impenetrabila morgă a lui Jean Lorin Florescu, și Petre Moraru, rezumîndu-se strict la accentele acide ce-i revin. Perechea tinerilor servitori de hotel: Irina Movilă, desăvîrșindu-și rolul de sexy-**soubrette** dintr-o recentă montare pirandelliană, și Andrei Duban, **groom** cu adolescentină candoare. Divergentul cuplu marital: Dana Dembinski, temperamentală londoneză cu nerv comic și consecventă evoluție, și Patric Petre Marin, deghizat diletantistic în **businessman** mai degrabă oriental decît britanic. Cuplul convergent: Coca Bloos, dublînd ingenios mutismul cu autism, secondată discret de impozantul Eugen Cristian Motriuc. Adriana Șchiopu, **une coquette** în mod adecvat și felină, și frivolă cu măsură. Eusebiu Ștefănescu, **dandy** de prea asiduă solicitare, **un peu fané**. Limfaticul adulterin pasionat mai degrabă de pictură, Mihai Dinvale și soția acestuia, Diana Lupescu, potențială **demi-mondaine** cu o feminitate incisivă și caustică, mai apoi concesivă și vindicativă totodată. Alternînd suavitatea cu stridența, Maria Ploae, consoarta posesiv-autoritară de sub tutela căreia încearcă să scape culpabilul intrigant, viitorul păcălitor păcălit, insul perturbator care declanșează farsa, respectiv burlescul situațiilor, grotescul soluțiilor, dinamica gagurilor, echivocul limbajului. Culmea este că tocmai în interpretarea acestui personaj din vîrful piramidei eșafodajului comic (de remarcat chiar «piramida» închipuită din trupuri în mijlocul alcovului cu rol principal) survine inadecvarea care descentrează reprezentația, în prima parte mai ales. Lui Dan Condurache, reputat actor în special de dramă, căruia i s-a semnalat un anume manierism de factură bufonă, partitura acestui erou atît de **cocasse** — și nostim, și caraghios, și hazos, și ridicol — i se potrivea de minune. Numai că, și de astă dată, a fost lăsat pur și simplu să alunece în clovnerie, într-o parazitară suită de giumbușlucuri agasante prin repetare, în loc să fie dirijat pe o coordonată fermă a efectului elegant, specific umorului francez de sfîrșit de veac XIX și nu numai.

Georges Feydeau, cu reputația sa de perfecționist al intrigii-mecanism de ceasornic, nu poate fi abordat decît cu rigoare de orlogier. Din această rigoare decurge savoarea, știut fiind că în cazul comediei bulevardiere scopul este însăși etalarea tehnicii jocului comic, satira rămînînd doar un mijloc.

Această piesă — concepută ca replică parodică la moda donjuanismului —, veritabilă dantelărie de quiproquo-uri (de fapt, variațiuni pe tema triunghiului conjugal), i-a apărut actualului **metteur en scène** de la Teatrul Mic din București ca anunțînd suprarealismul (conform afirmației din foaia-program). De aici, probabil, libertatea atît de mare lăsată actorilor, pe alocuri abandonați de-a dreptul inspirației subconștiente în stare brută. Cînd logica impecabilă și implacabilă a lui Feydeau cerea precizia tuturor detaliilor și o exigență sporită sub imperiul lucrului **«bien fait»**!

■ *IRINA COROIU*

ÎNTRE IDEALISMUL «COMUNIST» ȘI MATERIALISMUL «CAPITALIST»

ȘANTAJ de Liudmila Razumovskaia. Traducere și adaptare: Lia Crișan și Tudor Steriade ● **TEATRUL «NOTTARA»** ● Data premierei: 26 februarie 1992 ● Regia: Dominic Dembinski ● Scenografia: Sică Rusescu ● Distribuția: Ruxandra Sireteanu (Elena Sergheevna), Cristian Șofron (Volodea), Sorin Cociș (Pașa), Andreea Măcelaru (Lida), Bogdan Vodă (Vitea).

Piesa lansată în premieră pe țară de Teatrul «Nottara» a fost scrisă în 1981 (cînd autoarea, Liudmila Razumovskaia, avea doar 30 de ani) și este cunoscută — sub titlul tradus în diverse limbi cuvînt cu cuvînt din rusește: **Dragă Elena Sergheevna** — unei bune părți din publicul european, datorită nu numai filmului inspirat de ea, ci și faptului că a constituit unul dintre primele produse culturale de export ale epocii Perestroikăi și Glasnos-

Andreea Măcelaru și Ruxandra Sireteanu

tu-lui. De ce? Pentru că, dincolo de aureola pe care o capătă imediat în ochii Vestului orice text interzis și condamnat în ultimele decenii în Est (passe-partout destul de ieftin, în fond, și nu doar fiindcă oferta depășește cererea), dincolo, deci, de acest «merit», lucrarea pune în discuție, în termeni artistici, ceea ce Restructurarea și Transparența inaugurate la mijlocul anilor '80 au pus în discuție în termeni politici, economici, psiho-sociologici etc. — falimentul unui sistem. Fenomenul (înțelegînd prin asta și sistemul, și falimentul lui) a avut, se dovedește, repercusiuni catastrofale pe toate planurile; cele mai grave s-au produs însă în plan spiritual. Este demonstrația pe care o face Razumovskaia pornind de la o situație foarte simplă: o profesoară de vîrstă mijlocie se pomenește vizitată, de ziua ei, de patru elevi (trei băieți și o fată) aflați în prag de bacalaureat; încîntarea i se spulberă însă repede, căci junii nu doresc decît să obțină de la ea cheia seifului în care se află tezele lor (foarte slabe) la matematică, teze urmînd a fi înlocuite cu altele, confecționate acasă; spre a-și atinge scopul, tinerii sînt în stare de orice, inclusiv de un oribil «șantaj» sentimental: în caz de refuz, fata va fi violată în prezența profesoarei. Cazul se și petrece; evident, Elena Sergheevna cedează, deși prea tîrziu. Faptul că pînă la urmă băieții pleacă fără să ia cheia nu mai are nici un fel de importanță, după cum prea puțin importantă este acțiunea ca atare a piesei, chiar și cu acest episod de extremă violență. Într-adevăr importante — și de o violență la fel de mare — sînt discuțiile dintre profesoară și elevi. Se «confruntă» și se înfruntă aici două ideologii, egal de periculoase și în mod egal sortite eșecului: idealismul (ori, mai exact, idilismul) «comunist» și materialismul «capitalist», ambele născute — hibrizi monstruoși — din aceeași farsă tragică: socialismul real. Căci aceeași frazeologie găunoasă și aceeași existență mizeră se află la sorgintea atît a clișeelor lozincarde prin care profesoara refuză să admită că niște «elevi sovietici» se pot comporta astfel, cît și, reacție firească, a clișeelor cinice prin care tinerii refuza sa accepte că viața trebuie trăită conform unor (fie și minime) legi morale. În opunerea acestor două mentalități, piesa însăși uzează de unele clișee — caracterologice, conflictuale, de limbaj — care îi scad într-o măsură interesul. De sub ele răzbate însă o amărăciune adîncă și o vehemență aproape disperată ce impresionează și conving mai mult decît teza în sine.

Tot astfel impresionează și convinge, în ciuda unui număr de imperfecțiuni, spectacolul lui Dominic Dembinski. Cred că întîlnirea cu acest text de factură realist-psihologică acuzată i-a folosit mult regizorului, cunoscut pentru intervențiile sale energice și nu întotdeauna inspirate în universul ideatic al operelor dramatice pe care le-a montat pînă acum. Faptul că piesa nu oferă prea mult spațiu de manifestare vreunei «viziuni» dispuse să plătească orice preț originalității l-a constrîns în mod fericit pe Dembinski la simplificarea și concentrarea demersului regizoral. Spectacolul este, în cea mai mare parte a sa, limpede, tensionat, pregnant. Evitînd (iar nu ezitînd, nota bene!) să deplaseze accentele în favoarea vreuneia dintre părțile «în litigiu», directorul de scenă invită publicul nu să asiste la un proces cu verdictul dinainte stabilit, ci să reflecteze la o realitate vie, palpabilă și dureroasă, care, de altfel, ne cuprinde și ne privește pe toți. Incongruentă în raport cu această obiectivitate apare doar imaginea ultimă a spectacolului: Elena Sergheevna zăcînd moartă (sinucidere?) pe un scaun, alături de imensa figurină din fundal, reprezentînd un soldat al Armatei Roșii (în postură agresivă, dar mutilat și zdrențăros) într-un țarc de sîrmă ghimpată. Piesă principală a decorului realizat de Sică Rusescu, această siluetă-simbol funcționează perfect în cursul reprezentației, făcînd de aceea inutil — prin metafora de superioară semnificație și sensibilitate pe care ea o conține — tabloul didacticist din final.

O altă slăbiciune a spectacolului rezidă în neomogenitatea calitativă a distribuției. Alături de doi dintre actorii teatrului — Ruxandra Sireteanu, într-o Elenă Andreevna cu un contur puțin imprecis, ezitînd între trăirea rolului și comentarea lui, dar arătîndu-și profesionalitatea indiscutabilă, și Cristian Șofron, jucînd superficial, demonstrativ un personaj, e drept, schematic — în reprezentație apar și trei studenți de la Academia de Teatru și Film. Dacă Sorin Cociș și, mai ales, Bogdan Vodă (aflați în ultimul an de studii și avînd deja la activ mici roluri pe scena de la «Nottara») evoluează precis și, în măsura în care suportul dramaturgic o permite, nuanțat, foarte tînăra Andreea Măcelaru nu trebuia încă luată de la învățătură, neconvingînd deocamdată de altceva decît de ingenuitate.

■ ALICE GEORGESCU

MAI AVEM DE AȘTEPTAT

ȘCOALA LUDICĂ de Ioan Groșan ● TEATRUL URMUZ ● Data premierei: 1 martie 1992 ● Regia: Mircea Marin ● Scenografia: Luana Drăgoescu ● Distribuția: Andrei Peniuc (Regizorul, Mișu Zamfirescu), Romeo Pop (Autorul, Coco), Cornel Girbea (Actorul I, Octavianus, Rotocolino, Un critic), Ion Niciu (Actorul II, Activistul, Varus, Contele Lazio, Un corector, Un critic), Sanda Maria Dandu (Actorul III, Mecena, Marchizul Fachetti, Un critic), Adrian Petrache (Actorul IV, Senator, Tatăl Frivolei, Mihail Constantinescu, Un critic), Aurelian Napu (Actorul V, Țăran, Franz Ferdinand, Director de editură), Maria Junghietu (Actorul VI, Clovn, Conferențiar), Viorel Păunescu (Actorul VII, Senator, Ricci, Un critic), Ovidiu Gherasim-Robu (Actorul VIII, Senator, Fiorentina, Cicerone Popescu, Un critic important), Mirela Comnoiu (Actriță I, Anglia), Corina Negrițescu (Actriță II, Frivola, Porția Popescu, Germania), Gabriela Butuc Păunescu (Actriță III, Lolia), Anca Alecsandra (Actriță IV, Zamfira Popescu).

A trecut mai mult de un an, au trecut poate chiar doi de cînd viața artistică a țării a înregistrat un eveniment important: înființarea unui nou teatru. Gestul Ministerului Culturii, care a aprobat, finanțat, sprijinit această lăudabilă inițiativă, ne-a făcut să trecem — fără ezitare, cu entuziasm — o notă mare în «foaia matricolă» a fostei echipe ministeriale. Dintr-o trăsătură de condei se rezolvau mai multe vechi sau noi, voluntare sau involuntare nedreptăți. Apărea nu numai un nou teatru, cu statut identic celorlalte, ci și o scenă destinată programatic sprijinirii debuturilor în dramaturgie; se limpezea, cu același prilej, și destinul complicat, ca să nu spunem nefericit, al trupei Teatrului «Ion Vasilescu», plimbată ani de zile dintr-o sală în alta, dintr-un oraș în altul, condusă de te-miri-cine, obligată să joace te-miri-ce; și se mai repara, poate, o nedreptate, dînd în sfîrșit circulație publică numelui **Urmuz**, pseudonimul ales de Arghezi pentru Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, personalitate (dacă nu personaj) singulară, enigmatică a istoriei literaturii române, sortită a rămîne mereu în capitolul, onorant dar oarecum obscur, al precursorilor.

A trecut așadar un an, sau poate doi, de cînd există **pe hîrtie** Teatrul pentru debuturi «Urmuz». Avea decizie de înființare, statut, trupă, director (regizorul Mircea Marin); avea repertoriul stabilit măcar pentru o stagiune, avea — teoretic — sediu, ba chiar și subvenție. Avea în principiu un viitor, începea să aibă în practică un trecut, dar nu avea, nu reușea să aibă prezent.

Și iată că pe 1 martie am fost invitați la primul său spectacol: **Școala ludică** de Ioan Groșan în regia lui Mircea Marin și scenografia Luanei Drăgoescu. Unele mărunte «derogări» de la intențiile anunțate s-au ivit de la început. «Botezul focului» nu s-a primit la domiciliu, sala ce-i este atribuită fiind încă în reparații (dacă nu și în litigiu cu alți posibili beneficiari). Debutul nu a fost nici el chiar debut, piesa lui Groșan avînd o primă reprezentare scenică în 1978, la Cluj, versiune datorată grupului de teatru studențesc — faimos în epocă — «Ars Amatoria». În anii următori piesa a tot fost jucată; e drept, de trupe neprofesioniste, dar jucată a fost. Deci — nu putem vorbi de un debut. Acestea sînt, însă, detalii, noduri în papură găsite de un critic cîrcotaș, se poate spune. Cum este spectacolul inaugural al teatrului? — acesta e singurul lucru care contează.

Din păcate, așa e. Singurul lucru care contează este, la urma urmei, spectacolul, despre care trebuie să spunem că se plasează **sub** nivelul mediocrității. La mai toate «paragrafele». Textul — o glumă studențească fără pretenții, vădind, la lec-

tură, oarecare sprinteneală a replicii — pierde în versiunea scenică orice urmă de interes. Regia este, în cele mai multe momente, ca și inexistentă; cînd pare a se manifesta, mai mult stînjenește decît ajută.

Uimitoare, ca să nu spunem deprimantă, e evoluția actorilor, cei mai mulți cunoscuți, unii dintre ei chiar cu o zestre scenică onorabilă. Singurul cuvînt ce ne vine în minte este: deprofesionalizare. E o afirmație crudă, o așternem pe hîrtie cu tristețe, cîntărind-o, nu aruncînd-o la întîmplare; dar dacă vrem să fim drepți (și mai cu seamă sinceri!), ea este inevitabilă. Tot ce am putut reține, privitor la interpretare, sînt cîteva accente juste. Nu e foarte puțin?

Spuneam, mai înainte, că pînă acum Teatrul «Urmuz» are trecut, probabil viitor, nu și prezent. După premiera la care am fost invitați nu ne rămîne decît să așteptăm, în continuare, viitorul.

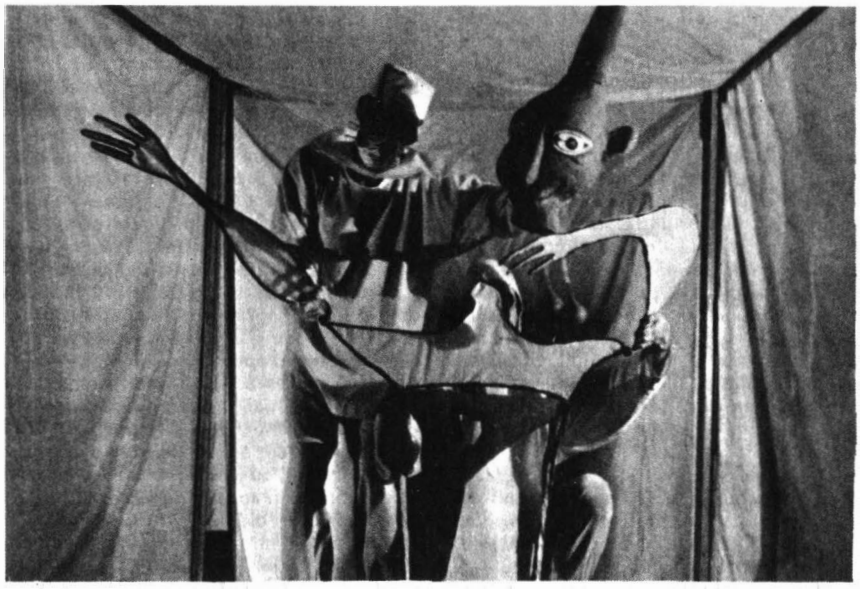
■ *CRISTINA DUMITRESCU*

O LECȚIE CU URMUZ

DIALOGURI DUPĂ URMUZ ● TEATRUL «ȚĂNDĂRICĂ» ● Data premierei: 14 februarie 1992 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Scenografia: Nicolae Stanciu ● Muzica: Liviu Dănceanu ● Distribuția: Dan Puric și Liviu Berehoi, Sara Dan, Rodica Dobre, Claudia Duminică, Angela Filipescu, Paul Ionescu, Florentina Tănase, Valentina Tomescu.

Două proze ale lui Urmuz — **Pîlnia și Stamate** și **Fuchsiada** — au constituit suportul textual al spectacolului Cătălinei Buzoianu, realizat pe scena unui teatru considerat în mod aprioric destinat publicului preșcolar. În general, adulții care au venit la premieră împreună cu copiii lor — fie că știau că Urmuz nu a scris texte despre iepurași sau basme cu voinici, fie că nu — au avut în mod sigur a răspunde unor întrebări ținînd de estetica simplă a lui «De ce?» sau au trebuit să dea explicații. Mărturisesc o anume satisfacție: explicațiile le-am dat și eu.

Evident este că nu aceasta determină interesul spectacolului de la «Țăndărică». Lumea lui Urmuz este specială. Micile sale texte de proză delimitează în literatura interbelică un teritoriu al privirii insurgente asupra sensului sau lipsei de sens. Este un mod al **descrierii** unei lumi care poate apărea întotdeauna de o logică fără cusur. «Privitorul» care a fost Urmuz — și despre care contemporanii au lăsat mărturii mergînd spre concluzia unei firi abstrase din real — descompune realitatea creditată mereu cu sens pentru a o expune într-o narațiune cursivă (prin discursul narativ, construit impecabil), inducînd în eroare. Autorul, scriind, nu se miră, nu chestionează această realitate, ea nu-i pune «probleme», problema fiind chiar realul surprins într-o sfidătoare lipsă de sens a pricipalelor sale determinante logice. De aceea, tentativa de a pune în scenă imaginile evocate de acest tip de limbaj îmi apare cu atît mai îndrăzneață.



Cătălina Buzoianu produce un spectacol foarte vizual, succesiunea imaginilor scenice fiind menită a substitui discursului narativ urmuzian propria nevoie de a da sens ideii de spectacol. Dacă, însă, «descompunerile» autorului se plasează într-o zonă specială a relației între o descriere minuțioasă (venită în urma unui simț al observației) și o realitate foarte familiară, imaginile regizoarei, dar și concepția întreagă a punerii în scenă vor folosi un «povestitor»-actor, paradoxal un **raisonneur.** Evoluția lui Dan Puric în această postură deplasează vizibil atenția de la un supra-realism de tip Dali sau Magritte spre un straniu jucat de actor. În scenă, locul de joc claustrează voit personajele, scenografia lui Nicolae Stanciu sugerînd elemente esențiale ale «povestirii»: grota-sex (Pîlnia), ecranul pentru jocul de umbre, bizare alcătuiri antropomorfe purtate de ceilalți actori ca pe păpuși etc.

Coexistă în spectacol, prin atmosfera sugerată de culori și procedeuri ale teatralizării, elemente ale unui modernism neostentativ dar și inflexiuni ale culturii orientale sacrificiale așa cum aveau să apară și la un Ion Barbu în ciclul **Isarlîk.** Contrastul față de această «lectură» îl produce, însă, ideea că întreg locul de joc este un laborator experimental: **raisonneur**-ul este claustrat într-un spațiu psihiatric, cu doctori și infirmiere, cu tratament în caz de forță majoră etc. Ca și cum nebunia care l-a făcut pe autor să-și pună capăt zilelor ar fi trebuit și ea «explicată» spectatorului pentru a-i furniza cauza viziunilor «absurde» ale lui Urmuz. O redundanță, dublarea povestirii cu jocul actorului (Dan Puric), era oricum un factor «distanțator» suficient, chiar dacă ineficient artistic uneori. «Rama» psihiatrică devine însă rezultatul unei puneri în clar a esteticii urmuziene inacceptabile.

Se pot găsi destule motivații pentru a face rezonabilă această idee regizorală. De la drepturile omului pînă la spitalele-închisori din totalitarism. Mi se pare că, totuși, anti-eroii urmuzieni, Stamate și Fuchs, debusolați de propria lor natură umană, de complexe și de neputința de a da sens la tot și la toate, sînt forțați să intre într-o lume care nu mai este a lor. Dar, poate, regizoarea a dorit să evoce o premoniție?!

Spectacolul Cătălinei Buzoianu îndrăznește să ofere o lectură scenică plauzibilă a unor narațiuni urmuziene și cred că faptul acesta este interesant. Discursul imagistic surmontează adesea dificultatea enormă de a accepta inteligibil lectura simplă a unor texte cărora le atribuim generic eticheta de «absurde». «Dialoguri după Urmuz» poate avea un dublu sens: urmărind ideile autorului sau (și) gîndindu-te la ele astăzi, **după.** La nivelul existenței diurne, lipsa de sens din lumea noastră de azi a resimțit-o regizoarea și ca pe o provocare. Pe care a acceptat-o.

■ *MARIAN POPESCU*

UN SPECTACOL «DE ACTORI»

COMEDII, spectacol-coupé cu trei piese scurte de Anton Pavlovici Cehov ● TEATRUL ODEON ● Data premierei: 1 martie 1992 ● Regia: Mihai Mănuțiu ● Scenografia: arh. Andreea Hasnaș ● Distribuția: TRAGEDIAN FĂRĂ VOIE: Șerban Ionescu (Ivan Ivanovici Tolkaciov), Radu Amzulescu (Alexei Alexeevici Murașkin) ● URSUL: Mariana Mihuț (Elena Ivanovna Popova), Victor Rebengiuc (Grigori Stepanovici Smirnov), Radu Amzulescu (Luka), Carmen Tănase (Pelaghia), Angela Ioan (Sașa) ● CÎNTECUL LEBEDEI (CALHAS): Victor Rebengiuc (Vasili Vasilici Svetlovidov), Radu Amzulescu (Nikita Ivanici).

Înscris încă de-acum trei ani în repertoriul Teatrului Național din Cluj, dar niciodată jucat acolo (premiera era programată pe 21 decembrie 19891) spectacolul-coupé **ComedII** a fost transplantat pe scena Odeon-ului fără nici o dificultate: gîndit de la început ca «vehicul» pentru două stele de mărimea Marianei Mihuț și a lui Victor Rebengiuc, el putea avea loc, cu minime ajustări, oriunde. În semn de omagiu, probabil, față de teatrul care o găzduiește acum, montarea inițială a fost întrucîtva modificată prin includerea cvasi-monologului **Tragedian fără voie**, avîndu-l ca vedetă pe Șerban Ionescu, proaspăt «societar» al Odeon-ului. Grefa n-a avut de luptat cu nici un fenomen de respingere, pentru că țesuturile nu alcătuiau un organism — textele au fost pur și simplu alăturate, iar nu structurate pe o idee anume, dramaturgică ori de spectacol. Singurele constante sînt cadrul scenografic general (conceput inspirat și într-adevăr «multifuncțional» de către Andreea Hasnaș) și prezența lui Radu Amzulescu (vădind o mobilitate interioară notabilă) în cîte un rol secundar în toate cele trei piese. Așadar, un tipic spectacol «de actori» și, nu mai puțin, «de public» — lucru cît se poate de stimabil și (fie vorba între noi) de odihnitor (chiar și) pentru un critic. Neavînd, prin urmare, nimic de «descifrat», ne-am lăsat în voia încîntării de a urmări mimica inteligentă a lui Șerban Ionescu și jocul său viguros (termenul funcționează și la propriu în momentele cînd actorul declamă purtînd în spinare canapeaua din salonul de protocol al teatrului), compătimind, alături de spectatorii «obișnuiți», soarta nefericitului vilegiaturist astenizat de comisioane și plictisindu-ne puțin, împreună cu aceiași, în prea lunga scenă de pantomimă de la început. Ne-am delectat apoi (apreciind contribuțiile de «culoare» aduse de Carmen Tănase și de Angela Ioan) cu evoluția savuroasă a Marianei Mihuț, care-i împrumută lesne-consolabilei văduve Popova o feminitate explozivă, cu tot ce presupune aceasta înduioșător și agasant; am regretat doar unele îngroșări ale partiturii spre final. Simultan, am admirat fără rezerve forța comică a lui Victor Rebengiuc, dezlănțuită și totuși perfect stăpînită în desenarea misoginului «urs» rapid convertit la idei matrimoniale. Și tocmai ne gîndeam că într-un astfel de spectacol regizorul nu are prea multe de făcut, cînd ultima parte, **Cîntecul lebedei**, a venit să ne demonstreze că exact într-un astfel de spectacol regizorul ar avea destule de făcut, dar mai ales de condus, ferm și discret, jocul actoricesc. Pe Mihai Măniuțiu însă l-a interesat mai puțin asta și mai mult infuzarea, în acest dialog tragicomic dintre un bătrîn actor și suflerul teatrului, a unei «viziuni de spectacol» net personale (să fi acționat legea compensației?). Introduce, de aceea, (prea) lungi pasaje din texte shakespeareene presupus accesibile eroului din piesă, propunînd astfel o formulă de «teatru în teatru» foarte greu de adus la desăvîrșire fără o muncă minuțioasă. Or, chiar această muncă pare să lipsească de aici, așa încît marele actor care e Victor Rebengiuc ne convinge nu atît de faptul că ar putea (și, în realitate, ar putea!) să joace Othello, sau Macbeth, sau Lear, cît de faptul că ar fi preferabil să nu încerce... Păcat! Altminteri, spectacolul e într-adevăr agreabil.

■ ALICE GEORGESCU

VECHI LUMINĂRI, STRĂVECHI FORAJE

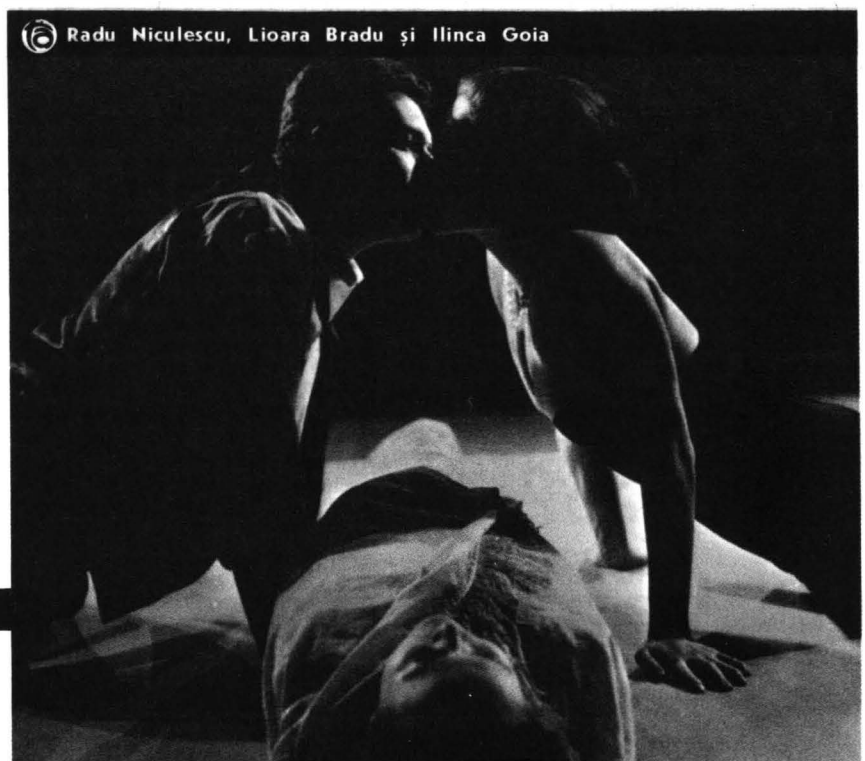
GAIȚELE de Al. Kirițescu ● ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM ● Data premierei: 25 februarie 1992 ● Regia: Florin Zamfirescu ● Scenografia: Dan Toader ● Distribuția: Liliana Pană (Aneta Duduleanu), Ilinca Goia (Wanda Serafim), Lioara Bradu (Margareta Aldea), Anca Dinu (Colette Duduleanu), Luana Stoica (Fräulein), Cristina Dogaru (Lena), Cristina Buburuz (Zoia), Afrodita Androne (Zamfira), Radu Nuculescu (Mircea Aldea), Bogdan Vodă (Georges Duduleanu), Sorin Cociș (Ianache Duduleanu).

«A lumina și fața ascunsă a lucrurilor», «a fora în adîncimile textului pentru a-i scoate la iveală înțelesurile subterane» — iată un bun (de mult) cîștigat de arta regiei (fără de care nici nu s-ar putea vorbi, probabil, de artă, ci numai de regie — tehnică, de culise etc.). «Descoperirea» e atît de... descoperită, încît și sintagmele care o definesc de obicei (acelea cu «luminatul feței ascunse», cu «foratul...» etc.) au devenit clișee. Se întîmplă însă uneori să luminăm — cu emfază de pionier în ținuturi virgine — ceea ce era de multă vreme luminat, să tăiem eroic lianele într-o junglă străbătută de autostradă. Este sentimentul pe care l-am încercat, cu oarecare stînjeneală, la spectacolul **Gaițele** de la Academia de Teatru și Film.

«Piesa e o dramă, nu o comedie!» — exclamă în fiecare clipă montarea, cu conștiința martirajului asumat, cu tragica măreție pe care trebuie s-o fi avut Giordano Bruno pe rug. «Știm!» — sîntem tentați să răspundem. De la Kirițescu și din toate spectacolele, bune ori rele, pe care le-am văzut cu această piesă (fără a mai număra... și critica, desigur). Credem, de altfel, că drama s-ar descifra (poate chiar mai tulburător) și dacă scena nu ar imagina un imens catafalc, și dacă personajele nu s-ar ivi, în patru labe, de sub sicriu, ci ar intra, banal, pe ușă (cu ani în urmă am văzut la Turda un spectacol în care destinul ieșea cînd și cînd de sub pat). Nu sîntem siguri că spectatorul are nevoie de fețe înnegrite prin machiaj, de dinți în plus în gura bieților actori sau de mustăcioare à la Hitler pentru a ne face să pricepem că personajele sînt dezumanizate. Și poate nu e indispensabil pentru «forarea în adîncimile textului» șocul cu orice preț (ieftin, totuși!) pe care îl provoacă (pentru că de provocat, îl provoacă) imaginea Margaretei în plină exercitare a amorului «self service».

O cronică la un spectacol al studenților-actori ar trebui să se refere pe larg exact la studenții-actori, deci la interpretare. Din păcate, la umbra plină de semnificații a catafalcului, n-am reușit întotdeauna să «luminăm fața ascunsă» a artei actorului. Ghicim, totuși, o actriță de forță, de autentică personalitate în Liliana Pană, suplețe și diversitate a mijloacelor de expresie la Cristina Buburuz, inteligență scenică și un binevenit (mai ales în contextul de față) simț al măsurii la Sorin Cociș și Bogdan Vodă, sensibilitate nuanțată (evitînd «sensibleria» plîngăcioasă) la Lioara Bradu. În rest, ca să nu vorbim cu păcat, nu vorbim. Ne vom contura, probabil, o opinie cu prilejul unor apariții ulterioare.

■ CRISTINA DUMITRESCU


Radu Niculescu, Lioara Bradu și Ilinca Goia

BUCURIA JOCULUI ȘI FARMECUL COPILĂRIEI

HARAP ALB după Ion Creangă ● **TEATRUL ȚĂNDĂRICĂ** ● Data premierei: 14 februarie 1992 ● Regia și scenariul: Cristian Pepino ● Scenografia: Daniela Voicilă ● Muzica: Nicu Alifantis ● Distribuția: Elena Săndulescu, Cristina Popovici, Mariana Zaharia, Ștefan Săndulescu, Simona Grozăvescu, Ionuț Brancu.

Nimic mai firesc ca prezența lui Creangă pe afișul teatrelor noastre de păpuși. Nu și mai simplu, transpunerea scenică, în limbaj specific, dovedindu-se adesea greoaie și anevoioasă, tocmai datorită lipsei de fantezie și de imaginație a celor ce se încumetă să-l «dramatizeze» sau să-l «adapteze» pentru scenă. Iată de ce, luînd în discuție spectacolul lui Cristian Pepino de la «Țăndărică», va trebui să subliniem mai întîi calitatea **scenariului** său de spectacol, care simplifică la maximum meandrele poveștii, dar îi păstrează firul conducător și, nu în ultimul rînd, suculența umorului popular, devenit principiu activ în conceperea unor episoade și chiar în construcția păpușilor, ca și în muzica de scenă compusă de Nicu Alifantis. Regizorul a «văzut» și a coordonat totul, făcînd liantul spectacolului din acest umor popular, ce se regăsește în toate compartimentele sale, inclusiv în spirituala și sugestiva scenografie a reprezentației, creată de Daniela Voicilă.

Iar pentru că spectacolul se adresează copiilor de azi, care nu mai cred chiar atît de ușor nici în omul spîn, nici în fata Împăratului Roș, vom avea și un soi de teatru în teatru, povestea jucîndu-se, chipurile, la un iarmaroc, prin improvizațiile sătenilor, ceea ce are darul de a o face mai atractivă, mai puțin înfricoșătoare pentru cei mici. Căci Spînul, să zicem, cît e el de rău, rămîne tot o păpușă, chiar dacă de dimensiunile unui om, ale omului care se vede că intră în «pielea» Spînului, potrivit acelui «ziceam că tu erai...» pe care copiii știu să-l respecte mult mai mult decît adulții.

Sînt la început și cîteva poticneli, în prea căutatele (și cam fără de haz) bîlbîieli ale fiilor lui Alb Împărat, după care însă nimic nu mai împiedică fluența poveștii, aproape fiecare nouă apariție păpușărească fiind primită de copii cu satisfacție și bucurie, inventivitatea creatorilor găsindu-și cuvenita răsplată atît în aplauzele, cît și în privirea lor mereu atentă, mereu interesată de ce se întîmplă pe scenă. Putem fi siguri că toți copiii care au șansa să vadă pentru prima dată un spectacol de o asemenea calitate vor dori să revină la teatrul de păpuși, fiind astfel cîștigați și pentru teatru în general. Iar bucuria de a juca, pe care am sesizat-o la toată trupa (atrăgîndu-ne în mod special atenția exuberanța Cristinei Popovici și dezinvoltura lui Ionuț Brancu), e una care ni s-a transmis chiar și nouă, celor ce, nepierzîndu-ne total copilăria, se pare că încă n-am murit de tot. Drept care și recomandăm spectacolul nu numai copiilor,ci tuturor vîrstelor, încărcarea bateriilor de «copilărie» fiind mult mai importantă decît credem.

■ *V. P.*

O EXPERIENȚĂ NEREUȘITĂ

FILUMENA MARTURANO de Eduardo De Filippo ● **TEATRUL NAȚIONAL «VASILE ALECSANDRI» DIN IAȘI** ● Data premierei: 6 februarie 1992 ● Regia: Eugen Mercus ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuția: Despina Marcu (Filumena Marturano), Petru Ciubotaru (Domenico Soriano), Valentin Ionescu (Alfredo Amoroso), Virginia Raiciu (Rosalia Solimene), Carmen Moruz (Diana), Constanța Lercă (Lucia), Adrian Păduraru (Umberto), Teodor Corban (Riccardo), Ion Sapdaru (Michele), Dan Aciobăniței (Avocatul Nocella), Cristian Marangoci (Chelnerul).

Expresie a unei perioade de criză din viața colectivului artistic ieșean, spectacolul **Filumena Marturano** nu ne oferă nici un semn că această perioadă ar fi pe sfîrșite, chiar dacă, între timp, s-au produs schimbări la conducerea teatrului. Justificările ar putea veni din ambele direcții: vechea conducere ar putea spune că i s-au deturnat intențiile, iar cea nouă, că a preluat «procesul» din mers și că nu a avut timp să-l influențeze decisiv. Adevărata explicație a faptului că spectacolul e mediocru — ca majoritatea lucrărilor scenice din ultimul timp ale acestei trupe — stă în axioma că fără o investiție regizorală și scenografică de valoare nimeni nu se poate aștepta la izbînzi teatrale, oricît de bună ar fi trupa și oricît de celebru textul abordat. În cazul de față, trupa — chiar dacă e bulversată, stresată, derutată de evenimentele intestine cărora a trebuit să le facă față — are o valoare la care poate rîvni orice director de teatru; la rîndu-i, textul abordat are cel puțin notorietate scenică (și cinematografică — vezi filmul **Căsătorie în stil italian** al lui De Sica), chiar dacă nu este o capodoperă. Dacă din întîlnirea **acestei** trupe cu **acest** text a rezultat o bagatelă scenică, de vină nu poate fi decît regizorul.

Eugen Mercus nu a găsit tonul specific al comediei lui De Filippo; citind textul fără inspirație, el l-a socotit melodramă și a orientat spectacolul în această direcție. Sigur că povestea Filumenei, istorisită banal — o femeie care dorește să-și corecteze destinul și să-și încropească o familie, după ce, vreme de 25 de ani, a stat la discreția unui bărbat aventurier și orgolios —, poate deveni ușor melodramă, dacă e «curățată» de subtilitățile umorului ei, de specificul napolitan, de caracterul de farsă. Fără aceste calități — pe care textul le propune și le pretinde oricărei înscenări —, spectacolul pierde esențialul: strălucirea comică. Este exact ce s-a întîmplat pe scena ieșeană. După un debut în ton de farsă — repede abandonat —, Filumena își expune biografia, arătîndu-l și acuzîndu-l mereu pe bărbatul vinovat de viața ei ratată. Îi aduce în casă pe cei trei fii din flori și îi impune lui Domenico Soriano o căsătorie reparatorie pe care acesta, cuminții ca prin farmec, o acceptă fără șovăire. O mulțumire sufletească se așterne și peste personaje, și peste spectatori. Dar nu și o mulțumire estetică. Pentru că spectacolul nu are stil, nu este comedie italienească. Acolo unde ar fi trebuit să fim convinși de un adevăr rîzînd în hohote, el ne este servit cu gravitate sau la limita lacrimii; acolo unde ar fi trebuit să întîlnim un personaj cu farmec pitoresc — așa cum textul ni-l sugerează — întîlnim unul rigid, departe de temperamentul mediteranean. Replica spumoasă a devenit pe scenă una cenușie, aridă; situația eclatantă a fost întoarsă în inversul ei. Peste toate acestea se așterne neutralitatea perfectă a concepției regizorale: piesa, adică, nu-i de nicăieri și de nicicînd. Nici o sugestie spațială și temporală; o izolare totală de contextul social, de atmosfera și de tonusul epocii! Sigur că nu-i pretindeam spectacolului să facă ceea ce încercase De Sica în filmul său, adică o circumscriere riguroasă în societatea italiană a anului 1944, cu implicații politice, sociale, economice etc. Dar era suficient ca scenografa Axenti Marfa să preia măcar o parte din amănunțitele indicații de ambianță și atmosferă pe care De Filippo le-a așezat în capul textului său ca problema să se rezolve. Cum însă este atît de modern ca, în numele libertății de creație, să nu se țină seama de sugestiile autorului, nici scenografa noastră nu a socotit utile indicațiile lui De Filippo. Rezultatul acțiunii ei e însă nul: un interior banal, greoi, fără stil — contribuind decisiv la lipsa de stil a spectacolului. În felul acesta s-a ajuns la o lucrare scenică oarecare, sugerînd originea ei italiană doar prin numele personajelor. Altfel, să juri că e o melodramă a cutărei sau cutărei dramaturge (!) de la noi.

Întrebarea care se pune este dacă ar fi existat condiții să se joace comedie în stil italian. Am convingerea că Despina Marcu este înzestrată generos pentru aceasta; fără a imita jocul unor Anna Magnani sau Sophia Loren, ea putea realiza un personaj valid, cu specificul, cu pitorescul, cu drama lui închisă adînc în suflet, dar cu verbul acid și clocotitor. I s-a cerut însă altceva: gravitate și melodramă. De aici, căderile în gol ale unor replici, lipsa de impact a unor atitudini cu situațiile și, în general, un frecvent contratimp între cuvînt și sens, între gest și situație, între caracter și atitudine. Ici-colo, comedia se insinuează, totuși, de la sine, sau din ini-

ţiativa particulară a cîte unui interpret. Petru Ciubotaru, de pildă, îşi doreşte foarte mult comedia «à l' italienne»: Domenico Soriano al său e un aventurier tomnatic zbătîndu-se între ridicolul de situaţie şi nostalgia unui trecut de perfect libertinaj; tonurile lui sînt adecvate, ritmurile sînt alerte, gestica amplă. Din păcate, toate acestea nu ţin prea mult, actorul intrînd în ritmul şi în tonalitatea generală de calm domestic, creată de ceilalţi. La fel se întîmplă cu cei trei interpreţi ai fiilor Filumenei: Ion Sapdaru, Teodor Corban şi Adrian Păduraru, care la prima intrare în scenă aduc un aer proaspăt şi cîteva note personale de umor, fiind însă repede înghiţiţi de cenuşiul ansamblului. Rămîne, totuşi, ca o foarte reuşită schiţă de caracter, propunerea originală a lui Adrian Păduraru (Umberto), ca şi aceea a lui Dan Aciobăniţei (Nocella) — două apariţii pasagere care, împreună cu prima parte a evoluţiei lui Petru Ciubotaru, ar fi singurele de reţinut ca sugestii pentru ceea ce ar fi trebuit şi ar fi putut să fie spectacolul.

Celelalte roluri — Rosalia, Alfredo Amoroso, Lucia — sînt de rutină în text, şi aşa rămîn şi în spectacol.

În principiu, nu avem nimic împotriva folosirii unor actriţe-corp ansamblu în roluri cu anume pondere. În cazul de faţă, Carmen Moruz a fost distribuită în Diana, fetişcana cu care doreşte să se căsătorească tomnaticul Domenico; personajul produce nişte situaţii conflictuale care sînt însă ratate pentru că interpreta face faţă rolului doar cu fizicul ei frumos. Teatrul avea cel puţin două «actriţe-actriţe» care puteau fi distribuite. De ce n-au fost, rămîne secretul lui Polichinelle. Experienţa pe care colectivul ieşean a încercat-o cu regizorul Eugen Mercus rămîne nereuşită.

■ ŞTEFAN OPREA

CULTUL MINORILOR

DAS VIERMÄDELHAUS (CASA CU PATRU FETE) de Ion Atlas (după o idee de J. Berssan). Traducere de Hans Lengenfelder ● TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIŞOARA ● Data premierei: 18 ianuarie 1992 ● Regia: Diogene V. Bihoi ● Scenografia: Traian Zamfirescu ● Ilustraţia muzicală: Adrian Ilica ● Distribuţia: Isolde Cobeţ (Mioara), Claudiu Ţăran-Wittrich (Mircea), Tatiana Sessler-Pălie (Doina), Diane Calincof (Sanda), Ildiko Jarcsek-Zamfirescu (Mama), Karina Reitsch (Micşunica).

O uşoară deconcertare provoacă noua opţiune repertorială a Teatrului German de Stat din Timişoara. Problema e una de geografie literară, dar nu pentru că autorul, Ion Atlas, se revendică şi de la literatura română, şi de la cea israeliană, ci pentru că, cele două literaturi negrăbindu-se să-l revendice, dramaturgul rămîne deocamdată un rezident pe «planeta mediocrilor». O dovedeşte prin această comedioară de situaţii (previzibile), veritabilă galerie de clişee caracteriale, caz de excepţie de la subtilitatea umorului evreiesc, simplă localizare într-un Bucureşti post-puritan, care apare ca mic paradis al (vai, doar) vorbirii despre sex.

Dar nu tot ce e amendabil pentru teatru e interzis oamenilor de teatru. În ceea ce-l priveşte pe regizorul spectacolului, el are dreptul să facă o asemenea opţiune. Nonconformist de vocaţie, colecţionar de licenţe universitare care şi-a sacrificat destinul social pe altarul risipirilor orale, Diogene Bihoi are o mare simpatie pentru toţi perifericii acestei lumi, chiar atunci cînd marginalizarea e de natură estetică. Or, în casa labirintică a artelor, frecventarea asiduă a minorilor poate metamorfoza frivolul de primă instanţă într-un major(dom) al expresiei artistice. (Cum îl mai exasperau pe Noica, spre exemplu, lecturile lui Cioran din micii secunzi ai literaturii şi filosofiei!)

În **Casa cu patru fete** se ridică la pătrat situaţia din spectacolul **Două surori:** prestidigitaţie regizorală pe un text pitic. Şi de astă dată regizorul vrea, şi adeseori reuşeşte, să facă, din viciile scriiturii, virtuţi scenice. Vidul textual e «dislocat» printr-o bogată inventică a gag-ului, iar mortificarea personajelor în clişee e speculată prin caricaturi scenice groteşti. Ultima soluţie încerca să camufleze, fără a izbuti însă, lipsa supărătoare de profesionalism a trupei. Două remarcabile excepţii de la deprofesionalizare: Isolde Cobeţ şi Ildiko Jarcsek-Zamfirescu. «Restul e tăcere», pentru că celelalte interpretări actoriceşti, ca şi scenografia spectacolului, nu se ridică măcar pînă la demnitatea eşecului.

Tolerînd cultul minorilor, pe care în secret îl practicăm cu toţii, aşteptăm întîlnirea cu Textul atît a regizorului, care vădeşte talent, cît şi a teatrului de tradiţie, care are datoria să renască, cel puţin pentru a muri frumos, care moarte ne încăpăţînăm să sperăm că nu se va întîmpla.

■ SABIN POPESCU

FĂRĂ RISCURI

PLICUL (LA VREMURI NOI, OAMENI NOI) de Liviu Rebreanu ● TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU ● Data premierei: 24 noiembrie 1991 ● Regia: Cornel Popa ● Decorul: Theodor Anghel ● Costumele: Victor Creţulescu ● Distribuţia: Florin Crăciunescu (Jean Arzăreanu), Ioana Ene (Victoria), LiviusRus (Tufor Popescu), Dinu Cezar (Nicolae Flancu), Viorel Baltag (Constantin Hurmuz), Florin Zăncescu (Gheorghe Galan), Gheorghe Doroftei (Haralamb Minta), Dinu Apetrei (A. Albeanu), Florin Gheuca (Ion Taman), Despina Prisăcaru (Văduva), Narcis Serghiev (Aprodul), Florina Mitu, Codrina Călinescu (Servitoarea).

Dacă Rebreanu este, indiscutabil, un mare prozator, el nu este, aşijderea, un mare dramaturg. **Plicul** (1923), singura lui piesă încheiată şi reprezentabilă, e mai degrabă o nuvelă satirică în formă teatrală decît o scriere dramatică propriu-zisă. Dialogul foloseşte în primul rînd la descrierea şi explicarea situaţiilor, a întîmplărilor şi abia în ultimul rînd la individualizarea personajelor, a căror evoluţie se supune, şi ea, mai întîi necesităţilor desfăşurării epice. De aceea, comparaţia (de mulţi frecventată) cu dramaturgia caragialiană (în speţă, cu **O scrisoare pierdută**) nu poate avea în vedere decît o oarecare similitudine a problematicii (moravurile corupte ale «aleşilor poporului» dintr-o urbe provincială); nicidecum niveluri mai

Viorel Baltag, Gheorghe Doroftei, Florin Crăciunescu şi Dinu Cezar

profunde. Alegerea unei asemenea piese spre montare își găsește îndreptățirea în faptul că ea oferă partituri destul de ample unui număr mare de actori; despre vreo «restituire» nu mai poate fi vorba acum (aceasta s-a produs deja), și nici despre mult clamata «actualitate a clasicilor» ce trebuie mereu demonstrată publicului de azi. Nu e cazul, așadar, ca Teatrul Bacovia să-și facă un titlu de glorie din înscrierea **Plicului** în repertoriul său, după cum nu era deloc indispensabil efortul regizorului Cornel Popa de a compila, din feluritele variante ale piesei (lăsate deoparte de Rebreanu însuși, din motive asupra cărora ar fi hazardat să se pronunțe cineva după 70 de ani), un text «inedit». Așa cum se prezintă, acest text de spectacol are lungimi neinspirate, fără a contribui cu nimic la nuanțarea caracterelor sau la epurarea conflictului de amănunte nesemnificative; dimpotrivă, am zice. Altminteri, regizorul s-a preocupat de îndrumarea interpreților pe coordonatele devenite tradiționale în ce privește comedia de moravuri autohtonă: joc realist în discretă complicitate cu publicul, gaguri cînd mai piperate, cînd mai nesărate ș.a.m.d. Toți actorii evoluează corect, nimeni nu iese din rînduri în bine ori în rău, nu se produc surprize de nici un fel. Este, desigur, un mod lipsit de riscuri de a face teatru. Se mulțumesc, oare, actorii băcăuani cu atît?

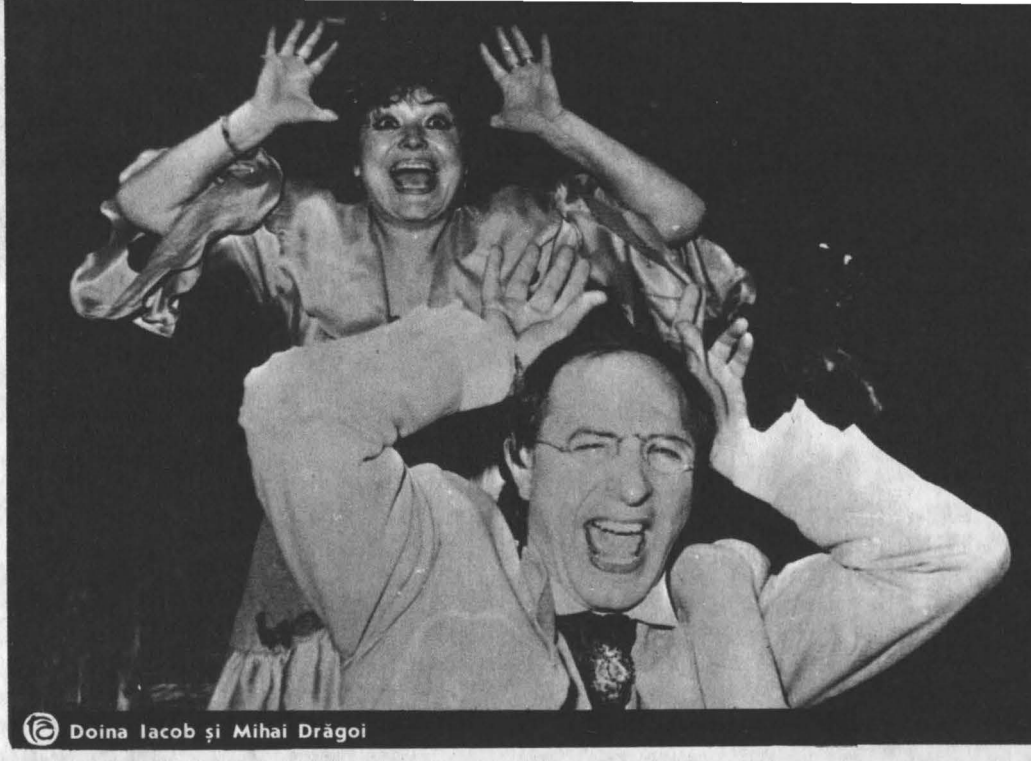
■ ALICE GEORGESCU

TICHIE DE MĂRGĂRITAR

TICHIA CU CLOPOȚEI de Luigi Pirandello ● TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU ● Data premierei: 20 octombrie 1991 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: Clara Labancz ● Distribuția: Mihai Drăgoi (Ciampa), Doina Iacob (Beatrice), Ligia Dumitrescu (Assunta), Florin Zăncescu (Fifi), Gheorghe Doroftei (Spano), Constanța Zmeu (Saracena), Despina Prisăcaru (Fana), Dana Olariu (Nina Ciampa).

De unde a dedus regizorul Dan Alecsandrescu că dramaturgia pirandelliană s-ar afla la limita comediei bufe e greu de aflat. Dar, fie și așa, nimic nu ne-ar fi împiedicat să primim propunerea regizorală a domniei sale, dacă ea s-ar fi susținut și legitimat prin spectacol. Cînd însă spectacolul face uz și abuz de precaritatea unor mijloace (pseudo) artistice, care «pun în valoare» o biată sărăcie de gînd, nu-ți rămîne decît să te-ntrebi: dacă era vorba doar de a face lumea să rîdă cu orice preț, de ce trebuia aleasă neapărat o piesă de Pirandello și de ce tocmai **Tichia cu clopoței**! Doar așa, ca să devină — în context scenic băcăuan — tichie de mărgăritar?

Cu o excepție notabilă — aceea a lui Mihai Drăgoi, în funcționarul Ciampa, singurul care joacă într-o piesă de Pirandello



Doina Iacob și Mihai Drăgoi

și își compune rolul nuanțat și credibil — actorii sînt preocupați (și par a fi fost îndrumați) să joace cît mai gros și cît mai hazos posibil, mizînd pe efecte exterioare a căror stridență e greu de descris. Sigur că ei reprezintă «lumea» cu care Ciampa intră în conflict, dar departajarea astfel produsă riscă să iasă din zona artisticului. De unde, pe de o parte, insatisfacția noastră, iar pe de alta, regretul că trupa trece pe lîngă șansa de a realiza un spectacol cel puțin onorabil, spectacol pentru care nu i-ar fi lipsit disponibilitățile actoricești. Ele se irosesc însă la nivelul comediei bufe, debitarea textului într-un limbaj teatral evident impropriu făcînd de nerecunoscut nu numai semnătura regizorală, ci și pe aceea a autorului piesei.

Cît despre scenografia Clarei Labancz, nelipsită de interes, în ciuda faptului că restrînge prea mult posibilitățile de mișcare ale actorilor, ea ar fi putut fi totuși mai bine folosită, dacă regizorul și-ar fi amintit, de pildă, că nu e obligatoriu să aibă în scenă aceeași lumină «albă» de la început pînă la sfîrșit. Să vedem oare și aici acea lumină «crudă», violent «demascatoare» și deci neapărat «caricaturală» ce ar fi vrut s-o proiecteze asupra răutății și rapacității cu care se confruntă omul pirandellian? Sau, pur și simplu, aflat mereu între (cîte) două montări, de la un capăt la altul al țării, să nu mai fi avut omul timp și pentru fleacul ăsta de ecleraj? Căci regizorul, de salvat, oricum nu mai putea salva nimic!

■ VICTOR PARHON

PLAY STRINDBERG LA BACĂU

PLAY STRINDBERG de Friedrich Dürrenmatt. Traducere: Nicolaie Reiter ● TEATRUL BACOVIA DIN BACĂU ● Data premierei: 22 decembrie 1991 ● Regia și decorul: Dumitru Lazăr-Fulga ● Costumele: Cristina Prisăcaru ● Distribuția: Constanța Zmeu (Alice), Stelian Preda (Edgar), Mihai Drăgoi (Kurt).

Îi putem cere unui regizor, mai ales atunci cînd e tînăr și lucrează mai mult în provincie, să-și limiteze strict opțiunile repertoriale la potențialul trupei? Credem că nu și că nici n-ar fi bine. Pentru că nici regizorul, nici trupa nu pot crește decît propunîndu-și, de la un spectacol la altul, sarcini artistice cu un grad de dificultate sensibil sporit. Dar o corelație tot trebuie să existe. Nici un regizor serios nu-și pune în aplicare proiectele repertoriale independent de trupă. Mult mai logică e tendința actuală, de constituire a trupei în funcție de proiectele regizorale, pentru care actorii se prezintă la «audiții», dînd astfel concursuri pentru obținerea fiecărui rol. Deocamdată însă regizorii care lucrează în Teatrele de Stat din provincie sînt departe de a fi într-o atare situație. Vrînd-nevrînd, ei trebuie să-și adapteze proiectele la posibilitățile trupei, ignorarea acestora periclitînd însăși realizarea proiectelor ca atare. Simpla ambiție de «a pune» un Brecht la Satu Mare sau de «a face» un Dürrenmatt la Bacău riscă să aibă , din start, puține șanse de viabilitate scenică. Cînd distribuțiile pieselor sînt mai puțin numeroase, șansele par, ce-i drept, să fie mai mari. Ceea ce nu înseamnă că și sînt. Căci distribuțiile restrînse presupun îndeobște creșterea gradului de dificultate al fiecărui rol, solicitînd o virtuozitate profesională pe care nu foarte mulți actori pot s-o atingă. Ca dovadă că lucrurile stau chiar așa și nu altfel, avem acest **Play Strindberg** la Bacău, în regia lui Dumitru Lazăr-Fulga, spectacol căruia ne este foarte greu să-i găsim motivațiile. Chiar dacă piesa are numai trei personaje, nici unul dintre cei trei actori nu era indicat, în mod special, pentru aceste roluri. Mai mult decît

Constanța Zmeu, Stelian Preda și Mihai Drăgoi

atît, dacă Mihai Drăgoi în Kurt pare încă posibil, iar Constanța Zmeu se păstrează cel puțin pe o (foarte vagă, de altfel) linie de plutire, Stelian Preda în Edgar, într-o vădit deteriorată formă profesională, era pur și simplu contra-indicat, lucru de care regizorul ar fi trebuit să-și dea seama. Iar dacă n-ai în trupă pe altcineva care să-ți joace rolul, mai bine nu pui piesa. Ca să nu mai vorbim că și dacă o pui în scenă ar trebui să înțelegem cît de cît de ce-ai făcut-o. Simpla derulare scenică a **story**-ului din piesa lui Strindberg nu justifică opțiunea pentru piesa lui Dürrenmatt, care e totuși altceva decît piesa lui Strindberg. Așadar, dacă nici un actor din distribuție n-are șansa de a realiza o performanță artistică și nici demersul regizoral nu se remarcă prin nici un gînd, ce rost avea montarea piesei? Să fi fost oare publicul actual din Bacău atît de interesat de ceea ce se întîmplă în **Play Strindberg,** încît teatrul s-a simțit moralmente obligat să-i ofere acest text? O sală de copii, cine știe cum adunată, aplaudă actorii nu după fiecare scenă, ci înaintea fiecărei «runde» din piesă, ca la cinematograf, ca să înceapă filmul mai repede. Iar cînd «filmul» se termină, în urma lor rămîn în sală cojile semințelor decorticate, pungile și hîrtiuțele de la diverse bomboane, rontăite probabil în cunoștință de cauză, între Strindberg și Dürrenmatt. De ce era nevoie de un astfel de **Play Strindberg** la Bacău, n-o să aflăm niciodată. Chiar dacă, în fișa de creație a regizorului, «un» Dürrenmatt, și încă **Play Strindberg,** probabil că nu sună tocmai rău.

■ *V.P.*

SENTIMENTE CONTRADICTORII

Dintotdeauna, soarta Teatrului Dramatic din Galați — mare centru industrial dar și universitar, oraș portuar așezat la granița a trei provincii — a fost să conjuge necesități teribil de diverse, adesea contradictorii. Acum, cînd interesele populației sînt și mai fărîmițate și tot mai defavorabile teatrului, situația e și mai confuză. Menținerea publicului pe de o parte, și a ținutei culturale a spectacolelor, pe de alta, par obiective greu de atins în interiorul aceluiași demers. Am apreciat cu atît mai mult efortul directorului — regizorul Adrian Lupu — de a alcătui un repertoriu echilibrat și cu un anume prestigiu, de a transfera obsesia normalității, care nu e doar a teatrelor, în planul unei realități active. Cu banii care sînt, cu publicul care a mai rămas atașat teatrului (probabil, viitorii sponsori), cu regizorii care mai pot fi aduși să monteze spectacole (o cameră la hotel costă 1 040 lei/noapte), cu o trupă subțiată, cu un secretariat literar care e și unicul domiciliu al celei ce-l ocupă, cu multe altele, în fine, viața merge înainte... Și cînd, seara, plasatoarele își pun toaleta de casă mare pentru a te întîmpina zîmbitoare în foaierul înghețat al teatrului, unde luminile pîlpîie obosite peste un stand de carte sau o expoziție, altfel îmbietoare, cînd pe scenă bate vîntul învinețind umerii actrițelor, te întrebi dacă nu cumva cultura e totuși un lux, sau poate «doar» un act de eroism.

Am văzut la Galați două din cele trei premiere ale acestei stagiuni, două comedii alese cu grijă lîngă o adaptare după Ostrovski **(Jurnalul unui tîcălos)** cu care s-a deschis stagiunea și înaintea unei piese de Fassbinder — **Libertate la Bremen** — care urmează. Avînd în vedere rărirea turneelor altor trupe, afișul gălățean rămîne singurul suport al dialogului cu publicul din această urbe. Cît de operant, rămîne de văzut.

DIALOG CU TIMPUL PIESEI

MĂTRĂGUNA de Niccolo Machiavelli ● **TEATRUL DRAMATIC DIN GALAȚI** ● Data premierei: 14 ianuarie 1992 ● Regia, decorul și ilustrația muzicală: Mihai Lungeanu ● Costumele: Gabriela Bondărăscu-Catargiu ● Distribuția: Stelian Stancu (Callimaco), Aurelian Georgescu (Siro), Gheorghe V. Gheorghe (Messer Nicia), Gabriel Constantinescu (Ligurio), Ioana Citta Baciu (Sostrata), Grig Dristaru (Călugărul Timoteo), Lucia Buțurcă (O femeie), Tamara Constantinescu (Lucrezia), Claudiu Perusco (Povestitorul), Frosa Cercel (O slujnică).

Să tot fie vreo douăzeci de ani de cînd, la Teatrul de Comedie, regizorul Dinu Cernescu redescoperea capodopera renascentistă, multă vreme uitată de teatrele noastre. Şi iată că un interes neaşteptat o face astăzi una dintre cele mai jucate piese ale stagiunii (trei montări). Nu căutăm fenomenului prea multe explicaţii, aflate adesea în simpla circulaţie prin simpatie a titlurilor pe afişele teatrelor. Firește, în cazul **Mătrăgunei** ne-am putea gîndi şi la o potriveală, nu-i aşa, cu vremurile de azi, dacă e să avem în vedere proverbialele machiaverlîcuri pe care satira aceasta le incriminează. Observaţia ar putea suna a speculaţie exagerată, dar, în spectacolul pe care-l comentăm, reginorul Mihai Lungeanu nu şi-o refuză. Mai mult, el propune o subliniere aproape didactică a dedublării personajelor, care evoluează secondate de manechine — trimitere la originea lor şi la schema clasică a relaţiilor pe care le ilustrează. Soluţia este şi o sugestie de dialog cu timpul piesei de pe poziţii moderne, dar, din păcate, ea nu funcţionează decît pur ilustrativ. În schimb, prezenţa acestor siluete neînsufleţite, care circulă pe piedestale greoi manevrate de actori, devine o obsesie intrigînd spectatorul atunci cînd, dintr-un motiv sau altul, dispar în culise. În realitate, cele două planuri nu intră în dialogul dorit şi, de la o vreme, uităm de manechine şi urmărim pur şi simplu ţesătura satirei, lăsîndu-ne captivaţi de lanţul codoşlîcurilor ridicate de Machiavelli la rangul de ritual pedant. O droaie de perdele colorate urmăresc tactica şiretlicurilor, ascunzînd sau dezvelind cusăturile farsei, ca într-un spectacol de bîlci din a cărui recuzită face parte şi Arlechinul inventat (Povestitorul) ce trece solemn prin scenă cu o clepsidră. Deşi, de la Machiavelli citire, comedia aceasta este din titlu a lui Callimaco şi a Lucreziei, altele sînt, cum se ştie, personajele care le decid destinul, manipulînd interesele şi costul acestora. Dacă Messer Nicia îşi asumă, prin interpretarea savuroasă a lui Gheorghe V. Gheorghe, rolul unuia dintre reperele importante ale acestui joc, compunînd nuanţat credulitatea naivă sau bănuitoare a soţului prostănac, Ligurio (Gabriel Constantinescu), neavînd supleţea necesară, nu-l face convingător pe intrigantul de profesie ce-şi savurează isprăvile cu cinism. Războiul celor doi este de aceea cam fără vlagă, lipsit de perfidia manevrelor matematic trasate de autor. Ceva mai încordat este momentul cumpărării Sostratei, personaj ce întrupează, prin jocul păstos, franc al Ioanei Citta Baciu, principiul absolut al lipsei de scrupule. Călugărul cu apucături lumeşti, desemnat să o ademenească pe Lucrezia la păcat, are, datorită lui Grig Dristaru, hazul mucalit necesar şi o privire piezişă corect plasată pentru a trimite în bătaia satirei instituţia pe care o reprezintă. Stelian Stancu ar fi putut fi răsfăţatul Callimaco dacă n-ar fi tratat cu oarecare superficialitate rolul, care nu e doar de june prim. Tamara Constantinescu se mulţumeşte cu postura de obiect livrat plăcerii, dînd un plud de ostentaţie, adecvată, jocului de-a victima. Spectacolul intenţionează să sugereze şi participarea străzii, dar figuraţia evoluează haotic şi absentează în momente care o pretindeau, cum de pildă faimoasa noapte a travestiurilor. Coloana sonoră, cu muzică eclectică, are aspect de cacofonie supărătoare. Cu mai multă grijă pentru acurateţea discursului scenic şi cu o asumare reală a soluţiilor propuse, spectacolul gălăţean ar fi fost mai mult decît este acum, adică mai incisiv, mai viu, mai susţinut. Oricum, exersarea unui text valoros este întotdeauna un profit.

O SAVUROASĂ BIZARERIE

CRIMA DE PE STRADA LOURCINE de Eugène Labiche. Traducere: Alice Georgescu ● **TEATRUL DRAMATIC DIN GALAŢI** ● Data premierei: 14 februarie 1992 ● Regia: Mihai Mihail ● Scenografia: Simion Mărculescu ● Muzica: Tudorel Iftode ● Distribuţia: Gheorghe V. Gheorghe (Lenglumé), Grig Dristaru (Mistingue) Petrică Păpuşă (Potard), Gabriel Constantinescu (Justin), Svetlana Friptu (Norine).

Într-adevăr o bijuterie, acest vodevil al lui Labiche, cum s-a mai scris în revista de faţă (Dominic Dembinski, «Jurnal parizian», nr. 4/1990). O bijuterie, dar şi o piesă originală în colecţia autorului, la care nu ne mai surprinde tăietura fină, de maestru al genului, dar care se dovedeşte, iată, şi un fin cunoscător al regulilor policierului modern. În plus, comedia valorifică admirabil procedee ale absurdului, premergînd atestării acestora de către estetică. Situaţia în sine este de o savuroasă bizarerie. Atît de neaşteptată, încît rîsul devine circumspect, concurat de suspans şi de un alt tip de emoţie. Tensiunea macabră, echivocă pare a submina la un moment dat veselia, căci cei doi cheflii care se descoperă străini sub acelaşi acoperiş, ba chiar în acelaşi pat, după o noapte de orgie, devin făptaşi potenţiali într-un caz de omor. Printr-o identificare perfectă a situaţiei cu ştirea senzaţională citită într-un ziar vechi la micul-dejun, mecanismul se pune în mişcare. Şi, pînă a afla că ziarul era vechi, asistăm la tot felul de coincidenţe absurde şi confuzii — o acumulare debordantă de mijloace vodevilești care conţin tot atîtea posibile răsturnări. Deznodămîntul e amînat mereu, după o tactică psihologică verificată, iar răstimpul e folosit pentru a-l face cît mai imprevizibil. Aşa încît, în momentul în care cei doi sînt gata să se lichideze reciproc pentru a elimina eventualii martori, e plasată şi dezvăluirea-surpriză, care ne aduce din nou în plină comedie. Această scenă este şi punctul forte al spectacolului regizat de Mihai Mihail, îndeosebi datorită meticulozităţii cu care au elaborat-o cei doi interpreţi: Gheorghe V. Gheorghe (Lenglumé) şi Grig Dristaru (Mistingue). De altfel, întreaga reprezentaţie se bizuie pe hazul acestui cuplu, pe modul în care componenţii perechii funcţionează

Grig Dristaru şi Gheorghe V. Gheorghe

sincron și complementar, dezlănțuindu-se într-un joc burlesc de bun efect. Relația cînd tandră, cînd violentă dintre cei doi arborează o solidaritate de esență bahică, plină de amuzament și, din cînd în cînd, o demnitate cu atît mai caraghioasă cu cît euforia crește. Această stare continuă de la un capăt la altul al comediei le-a creat celor doi experimentați actori probleme de gradare și nuanțare duse la bun sfîrșit printr-o diferențiere tipologică inițială. Gheorghe V. Gheorghe joacă o beție blîndă, candrie, cu mișcări moi și ghidușii infantile, în timp ce lui Grig Dristaru i se potrivește ursuzenia greoaie, morocănoasă, nu lipsită de excesele grosolane ale măcelarului Mistingue. Sînt comice și stratagemele folosite pentru salvarea aparențelor, într-o complicitate studiată cu cei din jur, și în special cu Norine, soția nurlie (Svetlana Friptu). Sigur că inventivitatea actorilor e limitată, sigur că partiturile presupun o virtuozitate greu de obținut. Atît cît s-a realizat este însă de bun-gust, ceea ce nu e puțin pentru o comedie cu atîtea capcane. Distribuția este în rest neconcludentă, cu un lacheu șters (Gabriel Constantinescu) și un Potard, vărul inoportun, al cărui sublim dialect moldovenesc (Petrică Păpușă) ne-a amintit-o de-a dreptul pe Chiriță. Ca în orice vodevil care se respectă, există și aici cîntecele, nu multe dar muzicale, realizate cu mijloacele restrînse ale Școlii de muzică din localitate, sub îndrumarea calificată a prof. Tudorel Iftode. Cu excepția unui singur moment, spectaculos ca rezolvare scenografică (proiecția multiplicată a titlului pe o perdea care coboară de la pod), decupajul regizoral e corect, atît cît să permită comediei să-și înnoade ițele, iar actorilor să profite de perfecta lor urzeală.

În ciuda penuriei de hîrtie și a costului ridicat din tipografii, spectacolele gălățene beneficiază de o bună reclamă în caietele-program, atent redactate de Mariana Purcărea, în grafica laborioasă semnată de G. Niculescu.

Sperăm ca efortul Teatrului Dramatic din Galați de a se menține în limitele onorabilului să fie răsplătit ca atare de publicul cîndva iubitor de teatru de pe aceste meleaguri. Fiindcă dacă nici comediile nu umplu sălile, ne întrebăm cum va fi la piesa lui Fassbinder. Sau, cine mai știe?!

■ *DOINA PAPP*

CRONICA

MIRUNA RUNCAN

TELEVIZIUNEA, FORMĂ DESCHISĂ DE SPECTACOL(1)

TELETEATRU

Acum vreun an și mai bine, pe cînd discuțiile despre obiectivitatea și (in)dependența televiziunii (tip «ați mințit poporul cu televizorul») încă mai agitau cu voinicie spiritele, în ziare, pe stradă, în cafenea sau la domiciliu, transformînd orice dialog într-o dispută, orice agapă într-un cîmp de bătălie, acum un an și ceva, zic, am înțeles dintr-o dată că toate aceste confruntări n-au concluzie și sînt, deci, de-o dezarmantă sterilitate. M-am mulțumit atunci doar să remarc, asemenea oricărui spectator profan care-și știe sistemul nervos prea fragil ca să-l mai bombardeze cu stimuli inutili, că, vrînd sau nevrînd, televiziunea nu e nimic altceva decît o oglindă potrivită pentru lumea pe care o oglindește, lumea în care trăim: se cheltuiește în ea mai multă energie decît s-ar crede — atunci cînd vezi ce-a ieșit —, se cheltuiesc mai puțini bani decît ar fi nevoie, iar calitatea produsului reflectă întru totul profesionalitatea și mijloacele îndoielnice ale producătorului. **Faute de mieux**, treaba stă pe loc, adică nici nu merge înainte, dar nici nu dă înapoi. Așa că problema orientării politice a televiziunii ca instituție mi s-a părut, începînd de atunci, mai puțin esențială decît problema mediocrității celei mai mari părți a producției sale, mult mai nocivă decît cea dintîi; fiindcă, față cu politicul, adaptabilitatea românului are rădăcini mai adînci decît față cu valorile generale. (Dacă nu cumva, la urma urmelor, e chiar un noroc în mediocritatea producției TV: în felul ăsta audiența și forța de persuasiune au fost mai mici decît potențialul de manipulare. Un asemenea gînd mi se pare acum teribil de iezuit, ba chiar cinic, așa că îl dau pur și simplu deoparte.)

Iată de ce, plecînd de la spectacolul de teatru televizat, am simțit nevoia de a deschide pentru un timp o paranteză care să încerce să ordoneze, măcar la nivel minimal, caracteristici și direcții ale emisiunilor de televiziune, în faza asta încă amestecate, de la «mijloc de rău și bun», cum ar zice poetul.

Cînd spun spectacol de televiziune nu mă refer doar la acele manifestări care fac obiectul de activitate al redacțiilor de teatru sau de divertisment. Sfera noțiunii de spectacol se lărgește simțitor atunci cînd luăm în considerație faptul că oricare tip de emisiune televizată (de la informațiile cotidiene pînă la mesele rotunde cu caracter specializat, științific sau artistic) cuprinde un anumit tip de regie, o ordonare conștientă a materialului în funcție de anumite linii de forță, o retorică, ba chiar, în cazurile cele mai bune, o stilistică proprie. De fapt, orice fel de emisiune televizată este o modalitate de intruziune a unui **exterior organizat** în **interiorul** nostru psiho-intelectual, mai mult sau mai puțin protejat, mai mult sau mai puțin deschis ori dispus să primească mesaje, să se lase modelat din afară. Orice emisiune își propune, sau măcar își dorește să atingă cîteva scopuri constante, tipice aș zice, artei spectacolului de totdeauna: să intereseze, să convingă, să sensibilizeze, să producă participare ori, chiar mai mult, adeziune afectivă, de ce nu?, plăcere.

Ca în orice manifestare de tip spectacular, și aici întîlnim mai multe tipuri de coduri care se suprapun și se armonizează (text scris și rostit, imagine simbolizantă, sunet și comentariu muzical ș.a.m.d.) producînd anumite noduri sintactice, creșteri, descreșteri, culminații, spre a împlini în noi, receptorii-tele-spectatori, anumite fascicule de sens.

Chestiunea e, după aceste preliminarii mai mult aride, pe cît de complicată pe atît de simplă. Trebuie să aflăm, prin observații și comparații succesive, dacă subiectele, predicatele și... conjuncturile sînt la locurile lor, dacă ele reușesc să funcționeze și, mai departe, dacă tehnicile de a induce sensul capătă autonomie și calitate.

Îndeobște nu ne obosim să contabilizăm, ba nici să descifrăm cît de cît coerent distorsiunile cu care ne parvine un mesaj televizat. Simțim însă tot soiul de iritări: într-un reportaj cantitatea de imagine e mai mare și mai puțin expresivă decît cantitatea de informație propriu-zisă, de exemplu. Resimțim accentele inutile și redundanțele obositoare ca pe o plictiseală acută. Alteori, comentariul vorbit, care se suprapune unui set de imagini omogen și percutant, este excesiv, sau ambiguu, sau liricoid, sau pur și simplu banal. (Feerească Dumnezeu de lecturile «poetice» ale comentariilor «poetice», un adevărat flagel!) Alteori, montajul, această axă de referință a producției de televiziune, este lipsit de ritm, ori de tensiune, e «prea convingător» ori de-a dreptul didactic. Cel mai complicat registru este acela al dialogului sau al conversațiilor, fie ele filmate ori **life**. Receptorul se irită treptat din pricina întrebărilor fără vlagă ale intervievatorului, din cauza dogmaticelor «luări de cuvînt», cu aer de ședință de sindicat, ale convorbirilor; ideile nu se confruntă, ci se dilată pînă la epuizare, «conflictul dramatic» e total absent. Rostul meselor rotunde e pierdut din start, din pricină că nimeni nu «participă» de fapt la ele. Simțim aproape fizic că ceva nu merge, că motorul e înecat și dă rateuri, schimbăm canalul sau închidem aparatul, chiar dacă tema ca atare ne-ar fi interesat. Reacție firească de apărare. Atunci cînd transmisia e **life**, necazul e cronic și vine, mai totdeauna, din pricini clare ca lumina zilei: animatorul e lipsit de farmec, se bilbîie cu o consecvență amețitoare, fraza lui e lipsită de limpezime cînd nu e handicapată gramatical, iar spontaneitatea lui chinuită produce gafe delicioase, insuportabile cu aplomb. În fine, ceea ce obținem (sîmbăta, duminica la prînz, cu predilecție, spre a ne strica apetitul) e cea mai destructivă dintre stările de receptare: penibilul.

Dincolo de reacțiile noastre de prim nivel, ce se întîmplă însă? Cum se face de e rău, cînd e rău, și cum se face că e bine, cînd e bine? Asta rămîne să descifrăm mai departe. ■

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“ (Marin Sorescu)

x x x x x la un spectacol eveniment

x x x x la un spectacol ce nu trebuie pierdut

x x x nu trebuie chiar să fugiți, dar e bine să mergeți la acest spectacol

x x dacă tot vreți să fugiți, dar e bine să găsiți de-acasă...

x fugiți, dar pe proprie răspundere

	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
Domnișoara Julie de August Strindberg la Teatrul Național din București	3	3	2	3
Menajeria de sticlă de Tennessee Williams la Teatrul Național din București	1	1		1
Ce ne facem fără Willi? de George Astalos la Teatrul de Comedie	2	2		
Comedii (după texte) de Cehov la Teatrul Odeon		3	3	2
Șantaj de Liudmila Razumovskaia la Teatrul «Nottara»	3	3	3	2
Nora de Ibsen la Teatrul «Nottara»	3	3	3	
Zoo Story de Edward Albee la Teatrul Foarte Mic	3	2		2
Dialoguri după Urmuz la Teatrul «Țăndărică»	2	2	2	3
Titus Andronicus de Shakespeare la Teatrul Național din Craiova			3	3

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică; o «căsuță» necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

OGLINZI PARALELE

MARIAN POPESCU

EXERCIȚII LIBER ALESE

a. grand

Incertitudinile care guvernează lumea scenei sînt acum o certitudine pe care nu o mai poți evita. La fel ca și dorința de a realiza, în unele teatre, spectacole de valoare. La fel ca și un mod învechit de a considera teatrul ca pe o instituție care trebuie să supraviețuiască. La fel ca...

Momentul de acum îl consider ca pe un menuet — o formă fixă, deci, muzicală — în care numai grația și inteligența unor dansatori strălucesc alături de silința pe care alții și-o dau să facă figură de bon ton. Nu mai vorbesc de cei care calcă picioarele partenerilor, neștiind să se poarte în societate. Dar, parcă și neștiința poate fi iertată cînd ai observa o dorință reală de a ieși din forma fixă a dansului pentru a trece la figuri liber alese.

Toată lumea (sau aproape toată) s-a plîns că teatrele nu au bani, că nu sînt subvenționate rațional. Și, totuși, cele peste cincizeci de teatre, formînd rețeaua instituțiilor de spectacol teatral din România, au primit — cu mari dificultăți — finanțele necesare producției de spectacole și salarizării. Evident că mult mai puțini au fost aceia care s-au simțit stingheriți de felul în care funcționează această rețea de instituții teatrale. Efortul, real, de a o finanța, nu a fost și nu este dublat de unul de a o analiza (deși tentative în această privință s-au produs) și de a o redimensiona, dacă va fi cazul, conform altor parametri manageriali. Căci mi se pare, menținerea unui status quo ante, în condițiile unui context economic, social și politic schimbat, devine anacronică și jenantă.

Se poate contra-argumenta prin a spune că nouă ne lipsesc acum multe alte lucruri, necesare, pentru a întreprinde un astfel de demers, o astfel de operațiune care, în unele privințe, va fi și ca o operație. Este adevărat. Și mă gîndesc nu numai la aspectul tehnic-economic (precaritatea înzestrării tehnice a teatrelor, mari spații albe în legislația economică sau a asigurărilor sociale) dar și la cel uman, care, fără îndoială, este cel mai semnificativ. Din perspectiva acestui factor uman situația teatrului nostru nu apare atît de clară pe cît pare să o evoce o analiză simplă. Eu mă gîndesc, în special, la acele «exerciții liber alese» care figurează obligatoriu în programul artistic la marile (și micile) competiții, de gimnastică sau patinaj artistic. Nu e în intenția mea să mă las acaparat de acest posibil paradox care ne amintește de o gîndire dominînd pînă de curînd Estul european.

Ceea ce mi se pare, însă, că ar merita să fie analizată este o... filosofie pe cale de afirmare în lumea teatrului. Se știe că mai repede este atrasă instituția teatrală de superficial, de opțiunea repertorială și valorică făcută în absența unui profesionalism veritabil. Condițiile precarei noastre existențe materiale, dar și fibra latino-orientală speculată adesea de caruselul intereselor vor favoriza (întotdeauna!!) această față a teatrului. Și ea va fi (întotdeauna!!) concurată de o alta care presupune dorința de afirmare a unor valori noi ale spectacolului teatral. Din acest punct de vedere, însă, «exercițiile liber alese» nu mi se par încă ofertante.

E vorba, mai întîi și întîi, de angajamentul personal în realizarea unui proiect cum ar fi, pentru fiecare teatru, crearea reală a unui context cultural în jurul propriei activități teatrale. Fapt care presupune propulsarea unor minți mai puțin obosite și mai inventive în orbita de interese a instituției teatrale. Din aceasta ar avea de cîștigat ambii termeni ai relației Teatru-Societate.

Ar mai fi vorba apoi de redimensionarea managerială a teatrului. Acțiunea înseamnă însă curajul sută la sută de a accepta imperfecțiunile majore ale actualei structuri din instituția teatrală. Mi-ar plăcea să văd măcar într-un teatru un astfel de «experiment»! În actuala dependență a teatrelor fie de Ministerul Culturii, fie de autoritățile locale — pînă la apariția acestor legi sau decrete ale Guvernului — există posibilitatea acțiunii organizatorice pe «bazele» chiar ale unei legislații imperfecte. Sînt însă și obstacole ale legislației care vor trebui atacate și înlăturate căci ele paralizează inițiative manageriale și artistice.

Sub alura fastuoasă, odihnitoare a marilor succese internaționale ale unor teatre românești, dincolo de dinamica accelerată a schimburilor de experiență profesională între oamenii de teatru români și cei străini, sub toate acestea zac (nu pot spune altfel căci e ceva maladiv!) incoerențe și paralizii parțiale evidente ale activității teatrale. Ele pot fi escamotate sub «furia» festivalurilor teatrale care par să cuprindă iar țara, dar această îndepărtare de un adevăr mai crud nu va fi decît păgubitoare. Eu nu arunc nici o umbră de îndoială asupra «pozitivelor» de mai sus — că sînt succese internaționale sau cîteva festivaluri reușite —, deși uneori s-au dus bani mulți pe apa vreunei înghebări festivaliere. Îndoiala mea vine din inexistența, în programul artistic și a «exercițiilor liber alese», a unui teatru alternativ (există cîteva încercări) la actuala rețea instituționalizată. Unele dintre marile epoci de dezvoltare a fenomenelor teatrale naționale din Europa sau Statele Unite au apărut și din îndelungul exercițiu liber al inițiativei neinstituționalizate.

Artistic, actoricește, regizoral și scenografic se poate trăi (cum!!) și într-un teatru de repertoriu, dar și în afara lui. Însă, pînă cînd redimensionarea managerială nu se produce iar imperfecțiunile legislative nu sînt eliminate, noi putem să ne gîndim la «exercițiile liber alese». Măcar atît. ■

CU OCHIUL LIBER

ADRIANA BITTEL

"CE GÎNDEŞTE SUVERANUL"

...şi a doua zi, în birouri, în hale, la cozi, în sălile de aşteptare şi în metrou discuţia ajunge neapărat la *Memorialul durerii* sau la emisiunea despre diversiune şi dezinformare. Numitorul comun al opiniilor se bazează în primul rînd pe o reacţie emotivă asemănătoare, de la gospodină pînă la universitar şi de la adolescent la pensionar şi abia pe urmă vin nuanţele de judecată, în funcţie de nivelul cultural, experienţă personală şi calitate umană. Aceiaşi oameni care asmuţeau cu ură în iunie '90 minerii împotriva presupuşilor ţărănişti şi liberali, aceiaşi oameni manipulabili şi creduli care opuneau figura d-lui Coposu celei a d-lui Iliescu, identificat cu salvatorul naţional — după episodul tîrziu în care acest om, care a rezistat 17 ani unui regim exterminator de o cruzime inimaginabilă, s-a înfăţişat opiniei publice în adevărata sa lumină — n-au putut să nu recunoască în el, fie şi prin compasiune, dacă nu printr-o înţelegere mai adîncă, o victimă a injustiţiei comuniste şi a reprezentanţilor ei încă viguroşi care au vrut, chiar şi după ridicarea pistonului ideologic, să striveasă un termen de comparaţie defavorabil noilor vîrfuri.

La o coadă de aşteptare la unt — lume amestecată, chel, trandafiri, inimioare, abstinenţi, naiba mai ştia, căci se vorbea doar de preţuri şi venituri şi copii plecaţi — o femeie a pus o întrebare care m-a tulburat: Oare cum se vor fi uitat domnii Iliescu şi Bîrlădeanu şi Brucan la acest episod? Oare ce simt ei cînd citesc pomelnicele ucişilor de regimul pe care l-au slujit şi în care au avut putere, privilegii, confort? Ce făceau ei în timp ce toţi acei profesori universitari, foşti miniştri, preoţi, studenţi şi ziarişti (destul ziarişti!) erau torturaţi ca să recunoască vini imaginare, cînd de fapt vina celor mai mulţi era de a fi superiori prin cultură, patriotism, credinţă, caracter? Se simt sau nu părtaşi la aceste crime, de vreme ce se aflau, poate din convingere şi idealism, în tabăra celor ce cîştigaseră partida, se ştie cum, tovarăşi cu torţionarii? Încerc să-mi închipui, pe urmele acestor întrebări, ce se petrece în mintea şi sufletul unui om cumsecade — cum se spune că ar fi d-l Iliescu — în faţa mărturiilor din *Memorialul durerii*. N-a ştiut sau a crezut orbeşte că exterminarea unui mare număr de oameni superiori e spre «binele ţării». Dar după '89, cînd s-au regizat — din ordinul cui oare? — diversiunile crude împotriva opoziţiei abia renăscute, se mai pot invoca alte justificări decît dorinţa de putere? Episoadele din *Memorialul durerii* vin cam tîrziu dar nu, din fericire, prea tîrziu. Iar emisiunea despre dezinformare spune şi ea, deşi nu pînă la capăt, căci cine poate descîlci ţiţele încurcate şi mai tare de comisii parlamentare, unele adevăruri — semn că ceva-ceva se schimbă la televiziune. Să punem aceste deocamdată timide semne în legătură cu excluderea d-lui Valeriu? Sau cu rezultatele alegerilor locale, anunţate cu o mutră vădit indispusă de d-l Roşianu? Sau în legătură cu tînărul şef-adjunct de la departamentul de informaţii interne, d-l Giurgiu, care-şi Pune crezul profesional sub deviza informaţiei corecte şi nu sub falsa lozincă a «binelui pentru ţară» atît de compromisă prin cenzurări, deformări, partizanate? A fost «bine pentru ţară» difuzarea minciunilor grosolane cu maşina de bani falşi, droguri, legionari. «Bine pentru ţară» se numeşte asmuţirea împotriva intelectualilor incomozi sau excesul, la ore de vîrf, al dezbaterilor parlamentare asupra Raportului Harghita-Covasna, cu accente isterice de instigare, în locul unei încercări rezonabile de reconciliere. Bine pentru ţară sînt, firește, părerile superlativ subiective ale d-nei Rodica Beclean în tot ce priveşte preşedinţia şi răstălmăcirile tendenţioase ale d-lui Emanoil Valeriu cu aleşii săi interlocutori.

Întoarsă de la un festival de film de televiziune, Manuela Cernat povestea într-o sîmbătă că, la o masă rotundă cu realizatorii emisiunilor de ştiri de la marile televiziuni occidentale, s-a spus că prima condiţie este ca telespectatorul să nu bănuiască niciodată cu cine va vota cel care-l informează. Cu cine votează Cornel Roşlianu, Paul Şoloc, Rodica Beclean, M. Hamza sau Felicia Meleşcanu? Dar cei de la SOTI? Dar însuşi Răzvan Teodorescu? Asta ştiu. Ce nu ştiu şi mă obsedează, aşa, să zicem ca prozator, este ce o fi gîndind d-l Iliescu atunci cînd urmăreşte *Memorialul durerii*.

SPECTACOLUL EXISTENŢIEI COTIDIENE COUPÉ

Aflat la confluenţa dintre viaţă şi artă, «spectacolul existenţei cotidiene» se cere şi el regizat. De cine, de ce şi pentru ce? Un răspuns îl poate furniza «Morrel S.R.L.», adică patru tineri, trei operatori de film — Relu Morariu, Dragoş Pîrvulescu, Cristian Comeagă — şi un scenograf — Mircea Tofan — care au învins inerţia conformismului şi s-au lansat «în afaceri», înfiinţînd o societate comercială cu trei departamente: «Decoraţiuni şi amenajări interioare» — «Fotografie şi grafică publicitară» — «Producţie de film-reclamă».

Dar mai întîi ce trebuie să se înţeleagă prin «spectacolul existenţei cotidiene» şi în ce ar consta «regia» sa? Este, desigur, vorba despre o figură de stil care vizează chiar reconsiderarea ...STILULUI în modul de viaţă zilnic. Începînd cu mediul ambiant, ştiut fiind că în schimbarea mentalităţii, a stării de spirit în general, contează enorm cadrul. Un interior agreabil, adică modern şi funcţional atît pentru orele de muncă, cît şi pentru cele de relaxare. Apoi ţinuta vestimentară, totdeauna adecvată ocaziei şi persoanei. Totul realizat cu rafinament, cu plăcere şi gust.

Pentru că, depăşind raţiunea «prozaică» a acestei acţiuni (care nu este chiar atît de lipsită de «poezie», visul celor patru fiind să agonisească suficienţi bani ca să se poată lansa în producţia independentă de film artistic!), ambiţia acestor întreprinzători artişti este aceea de a încerca, prin natura şi mai ales calitatea şi marca personală a serviciilor prestate, să educe GUSTUL. Nu la modul direct, didactic. Ci printr-o campanie convergentă, elaborată de pe o poziţie lucidă, care reuneşte două lucruri diferite — CREAŢIA şi COMERŢUL.

La talentul fiecăruia şi experienţa din domeniul cinematografiei s-a adăugat practica în chiar domeniul reclamei pe care Mircea Tofan a făcut-o lucrînd doi ani în Canada la un studio profesionist («Roweschermann»). Într-adevăr, profesionalismul este principalul atu a tot ceea ce deocamdată a concretizat firma «Morrel»: o duzină de videoclipuri publicitare difuzate în reţeaua TVR şi o bază manufacturieră — respectiv o fabrică de mobilă, ateliere de croitorie şi pielărie — ale căror produse sînt puse în circulaţie comercială la Magazinul «Deco» din incinta UNITER.

Acordînd această găzduire, UNITER începe să facă public un vast plan de reorganizare, care vizează şi sfera economică: mijloace de sporire a bazei financiare. Odată atins acest obiectiv imperios necesar, se va putea trece la realizarea împreună a unor spectacole de anvergură artistică. Fără îndoială, baza materială fiind asigurată, cuantumul de inventivitate va creşte.

Şi cum reclama produsului artistic teatral — indispensabilă comercializării cît mai eficiente, atît etic-estetic cît şi pecuniar — va fi asigurată la standardul de profesionalism al firmei, nu rămîne decît să se rotunjească acest proiect care deja a depăşit stadiul deziderativului, plasîndu-se în domeniul succeselor concrete.

Magazinul «Deco» se află pe strada Sibioarei (în spatele Bisericii Albe), în incinta UNITER din Bucureşti.

■ IRINA COROIU

costum la «...au pus căluşe florilor...»

CONSTANTIN CIUBOTARIU:

«O cutie italiană înseamnă amputarea viziunii scenografice»

■ Cu cîteva minute înainte de a ne întîlni mi-am amintit de o afirmaţie a lui Otomar Kreijca care spunea că scenografia e un domeniu care cu greu îşi poate proclama statutul de artă de sine stătătoare. Acceptînd că afirmaţia lui e măcar în mare parte corectă, spune-mi, te rog, cum s-a produs, în cazul tău, apropierea de cel care e considerat îndeobşte principalul realizator al spectacolului — regizorul?

■ **Aş începe spunîndu-ţi că şcoala pe care am urmat-o, Institutul de arte plastice — actuala Academie de arte frumoase —, prin facultatea ei de scenografie creează un scenograf, ca să zic aşa, de laborator. Spun asta pentru că, studenţi fiind, făceam schiţe, consultate, evident, de profesorii noştri scenografi, dar care nu aveau o finalitate scenică. Asta în primii ani de studiu. Urma apoi contactul cu Institutul de teatru, cu studenţii de la secţia de regie şi se încerca realizarea unor «cupluri» de regizor-scenograf, a acelui tandem de realizatori principali al spectacolului. Era o metodă bună de verificare, pentru că de multe ori ceea ce gîndeam noi, ceea ce desenam noi pe hîrtie era destul de dificil să fie transpus pe scenă. Şi astăzi mai cred că impedimentul tehnic este pentru noi una dintre problemele principale. Cel care reuşeau să realizeze pe scena** Casandrei **un spectacol înainte de absolvire aveau deja un ascendent. Eu am avut parte de un astfel de spectacol, care, deşi n-a ajuns la public, mi-a dat posibilitatea să verific cît de corect era ceea ce-mi imaginasem. A fost o şansă pentru că mai tîrziu, la debut, lucrînd împreună cu Dominic Dembinski, mi-a fost foarte uşor să selectez soluţiile scenice. Aria de întîlnire cu un regizor este, evident, în cîmpul vizualului. Am plecat întotdeauna de la text, pe care îl citeam separat... Urmau schimburile de idei, consultam împreună albume, imagini. Latura cea mai importantă era însă cea a realităţii imediate. «Umblatul» prin zone apropiate de ceea ce ne spunea textul era pentru noi doi una dintre sursele de informare cele mai utilizate. Asta şi pentru faptul că lucram într-un spaţiu cunoscut şi de spectator, într-un spaţiu comun, al nostru. A doua latură, care e şi cea mai importantă, e legată de realizarea tehnică a ceea ce gîndeam noi. Condiţiile materiale pe care le ştii foarte bine făceau ca esenţializarea şi metaforizarea să fie cele mai bune soluţii de lucru...**

■ Sintagma ta cu «scenograful de laborator» mi-a amintit de un ciclu de articole semnate de scenograful Dan Jitianu cu ani în urmă în revista **Teatrul** în care se propunea, printre altele, drept formulă optimă de rezolvare a tandemului despre care vorbeai, transferarea facultăţii de scenografie la Academia de teatru. Crezi că ar fi o soluţie?

■ **Ideea e bună... Aş vrea însă să fac o remarcă alci. Studenţii de la scenografie sînt plasticieni de formaţie. Faptul că ei îşi dezvoltă incursiunile plastice într-un institut de arte plastice alături de colegi din acelaşi domeniu mi se pare un lucru şi mai bun. Contactul cu plasticienii mi se pare mult mai interesant decît transplantul lor brutal în alt tip de şcoală. Într-un teatru, scenograful e totuşi un plastician. A-l dezlipi din locul în care se dezvoltă ca plastician şi a-l pune în altă parte cred că ar fi un gest în urma cărula scenograful n-ar mai avea aceeaşi vigoare într-un domeniu pe care el îl stăpîneşte...**

■ Şi ar deveni într-un fel un soi de Cenuşăreasă...

■ **Da, sigur... Apoi, s-a dovedit că, de cele mai multe ori, cei mai buni scenografi sînt şi foarte buni plasticieni. Cred că o formulă de mijloc ar fi mai nimerită...**

FIŞĂ DE CREAŢIE

Absolvent al Institutului de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din Bucureşti, promoţia 1983.

TEATRUL DRAMATIC CONSTANŢA: **Cuiul lui Pepelea** de V. I. Popa ● **Bădăranii** de Carlo Goldoni ● **Passacaglia** de Titus Popovici ● **La un caz iar... pac! la Război** — spectacol realizat după schiţa **Articolul 214**, monologul **1 Aprilie** şi piesa într-un act **Conu Leonida faţă cu reacţiunea** de I. L. Caragiale ● **Milionarul sărac** de Tudor Popescu ● **Tache, Ianke şi Cadîr** de V. I. Popa ● **Revelion la baia cu aburi** de Emil Braghinski şi Eldar Reazanov ● **Aceşti îngeri trişti** de D. R. Popescu ● **Balada lui Rică** — spectacol de balet după M. R. Paraschivescu ● **Nu sînt Turnul Eiffel** — muzical după Ecaterina Oproiu ● **Oedip** — spectacol realizat pe malul mării, după tragediile lui Sofocle

TEATRUL MIC: **Pentru ce am murit** de Xie Min

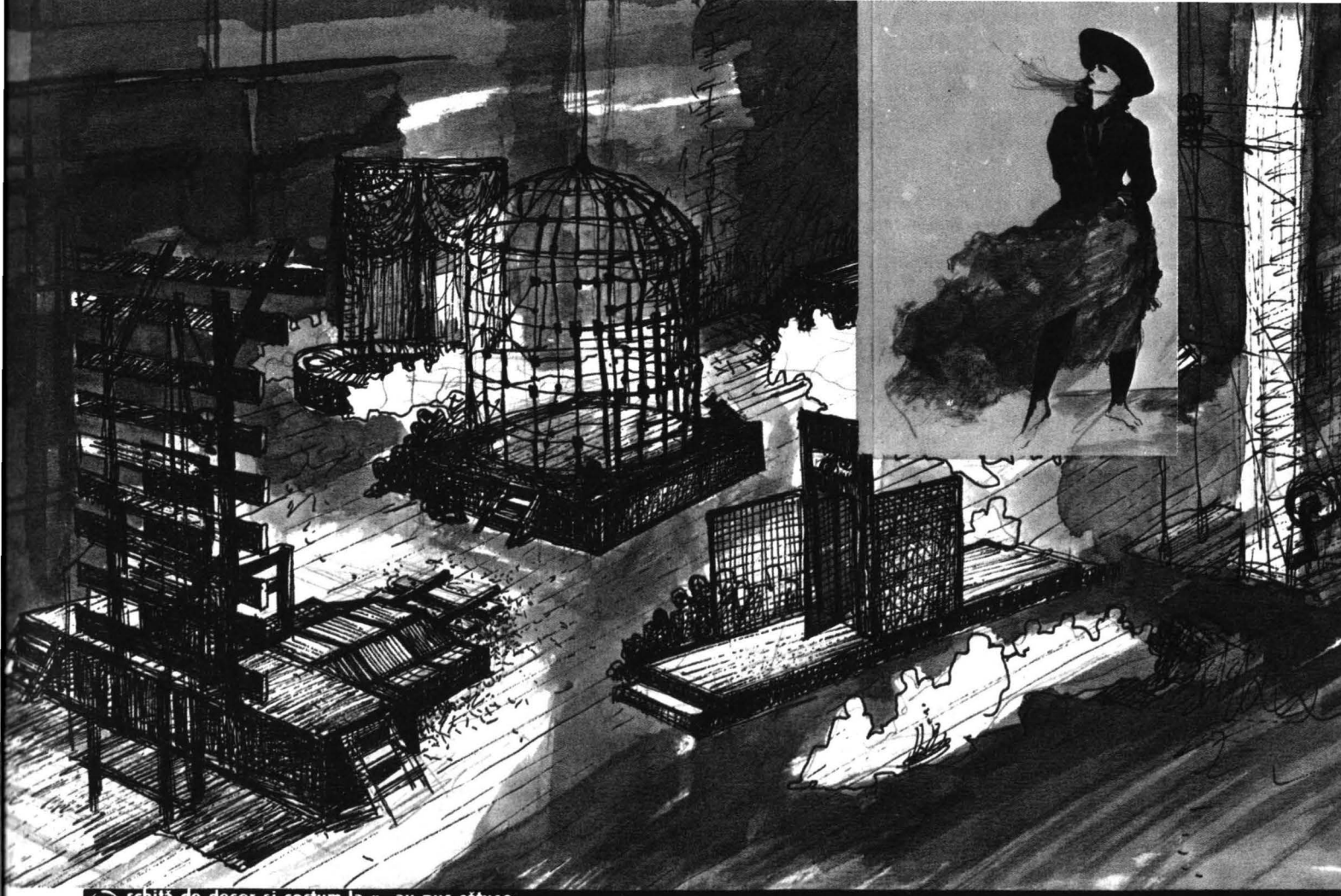
TEATRUL NOTTARA: **Livada de vişini** de A. P. Cehov ● **Regele moare** de Eugen Ionescu

TEATRUL ODEON: **Regele Lear** de W. Shakespeare ● **...Şi totuşi Eminescu** de Ion Nicolescu ● **Totul e un joc** de Paul Ioachim ● **Doamnele domnului Caragiale**, spectacol realizat după texte de I. L. Caragiale ● **...au pus căluşe florilor...** de Fernando Arrabal

Începînd cu anul 1983 participă la Trienalele de scenografie şi la expoziţiile Uniunii artiştilor plastici.

În prezent asigură prezentarea grafică a suplimentului cultural al ziarului «Cotidianul».

PREMII: Premiul II pentru scenografie la festivalul de teatru de la Constanţa, 1985 (**Passacaglia**) ● Premiul III — spectacolul **Conu Leonida faţă cu reacţiunea** la Festivalul de teatru scurt de la Oradea, ediţia 1985 ● Premiul I pentru scenografie la Festivalul de teatru contemporan Braşov, 1986 (**Aceşti îngeri trişti**) ● Premiul A.T.M. pentru scenografia spectacolelor **Aceşti îngeri trişti** şi **Nu sînt Turnul Eiffel**, 1986



schiță de decor și costum la «...au pus cătușe florilor...»

■ Te gîndești la contacte mai frecvente și mai bine organizate cu Academia de teatru?

■ **Da. Cred că asta e soluția. Poate că spre sfîrșitul facultății, studentul-scenograf ar trebui să-și pregătească examenul de diplomă la** Casandra...

■ Într-un recent interviu, regizorul Mihai Măniuțiu afirma, simplificînd noi acum lucrurile, că relația ideală între regizor și actor se bazează pe o tensiune de tip erotic. Simți că acest tip de relație ar putea exista și înlăuntrul tandemului regizor-scenograf?

■ **Cred că Mihai Măniuțiu are dreptate cînd spune acest lucru, și tot el spune în același interviu că unul dintre spectacolele care l-au impresionat cel mai mult este** Livada de vișini **montată de Harag la Tîrgu Mureș, a cărui scenografie era creată de Romulus Feneș. Cred că acest spectacol poate da răspuns întrebării tale. Dacă ar fi lipsit spațiul creat de Romulus Feneș, poate că acel spectacol ar fi avut un impact la public mai redus decît l-a avut în realitate. Cred în aceste întîlniri fericite, după cum cred și în regizorii care știu să folosească, alături de celelalte mijloace specifice, imaginea plastică. A izbuti să potențezi imaginea, s-o încarci de tensiune este un cîștig pentru un spectacol.** Livada **e cel mai bun exemplu.**

■ Revenind la ceea ce spuneai cu privire la dificultățile tehnice pe care le implică realizarea unui proiect scenografic, știu că ai făcut o călătorie în Canada pentru a-l întîlni pe Alexander Hausvater și a pune la punct proiectul spectacolului **...au pus cătușe florilor...**

■ **Da. Una dintre întîlnirile fericite despre care îți vorbeam mai înainte a fost cea cu regizorul canadian Alexander Hausvater. Deplasarea în Canada a fost dictată de niște necesități...**

■ Contractuale, să le spunem...

■ **Exact. El nu putea veni în țară și a trebuit să plec eu acolo. El mai montase spectacolul în Canada, însă datele care-l interesau nu erau decorurile, ci spațiile. Era foarte important să gîndim spectacolul** pentru **spațiile pe care le aveam noi, în funcție de concepția lui regizorală. Mi-a plăcut încă de la primele întîlniri claritatea cu care vedea el acest spectacol. Metodele lui de lucru mi s-au părut foarte operative. La el timpul înseamnă...**

■ Bani!

■ **Sigur că da. Și e un element extrem de important în realizarea unui spectacol. La el se lucrează la scenă destul de puțin. Se lucrează «la masă», decorurile se construiesc în afara teatrului, așa că pierderea de timp e imposibilă. Nu există spectacol care să nu lasă, decît în cazul în care apar impedimente exterioare. Lucrul cu Hausvater, după schimbul de idei pe marginea textului, a decurs în felul următor: îmi cerea să împărțim spațiile pe segmente, după care luam fiecare element în parte și îl discutam.**

■ Să înțeleg că totul s-a rezumat la adaptarea spectacolului la spațiile Odeonului?

■ **Trebuie să-ți mărturisesc că formula scenografică e diferită de cea de acolo. Chiar și elementele scenografice pe care noi le-am folosit sînt diferite față de spectacolul montat de Hausvater la Montreal; nu am repetat nimic în spectacolul de la București... Proiectul, ca idee, a fost pus la punct în cîteva zile. Schițele le-am făcut după ce m-am întors la București.**

■ Spectacolul a fost realizat într-un timp record pentru condițiile din România, în vreo 5 săptămîni, dacă nu mă înșel. Cum ai trăit această experiență, unică în felul ei?

■ **Încă din Canada mi-am exprimat rezerva că acest spectacol va putea fi montat în 5 săptămîni, care însemnau atît partea actoricească, muzica, mișcarea, cît și realizarea decorurilor. Pentru mine nu au fost 5 săptămîni, ci 3. Pentru asta am contactat o firmă particulară, capacitatea atelierelor teatrului nereușind să acopere în timp util acest proiect. Ceea ce noi am fi realizat într-un timp foarte lung, ei au reușit**

să facă în 2 săptămîni. Au izbutit să pună pe picioare niște mecanisme scenice foarte complicate.

■ E vorba de firma Miniutil?...

■ **Da... O firmă specializată, cu mari iubitori de teatru, care s-a atașat de acest proiect și pe care l-a pus în practică cu mare plăcere și într-un timp record. După cum spunea Alexander Hausvater, în străinătate majoritatea teatrelor nu au ateliere, ci se lucrează în baza acestui sistem. Și regizorul, și scenograful, și firma respectivă au tot interesul să termine proiectul la timp. Firma vrea să-și ia banii cît mai repede, iar teatrul să se înscrie în programul pe care și l-a propus. A fost un cîștig pentru mine ca experiență, dar și pentru teatru. Îmi amintesc, de exemplu, de** Regele Lear **care s-a montat la Odeon vreme de un an, un an și ceva. Scurtarea timpului de execuție în cazul nostru s-a datorat și clarității viziunii regizorale. Și asta i-a privit și pe actori, și pe scenograf, și pe toți ceilalți. Oamenii au știut ce trebuie să facă și totul s-a simplificat foarte mult.**

■ Lucrezi la Odeon, un teatru cu o structură cît se poate de clasică, iar în acest teatru ai conceput spațiile de joc pentru **...au pus cătușe florilor...,** un spectacol cît se poate de neclasic. Spune-mi, ce te atrage mai mult, un spațiu teatral convențional ori unul neconvențional?

■ **Ca să fiu foarte sincer, eu cred ca fiecare spectacol își cere propriul lui spațiu. A-l încadra într-o cutie italiană înseamnă să-i amputezi viziunea scenografică. Îi admir în general pe cei care, în străinătate de obicei, își plasează spectacolele fie într-o catedrală, fie într-un spațiu deschis, fie pe apă... Și realizări importante de genul acesta cred că știi și tu destule...**

■ Sigur, de la Reinhardt încoace...

■ **Asta nu înseamnă că trebuie să evadăm de dragul evadării. Dar cred că de cele mai multe ori a modela un spațiu e un act în folosul spectacolului. E mai bine decît să-l încadrezi de la început în cutia italiană care are rigorile ei. Atunci cînd depășești aceste rigori cu timiditate, prelungind scena ori încadrînd oglinda scenei în altceva, nu poate fi vorba decît de jumătăți de măsură. Eu, cel puțin, mă simt mult mai liber atunci cînd am un spațiu liber, gol, și construiesc în el. Această experiență am făcut-o cu Dominic Dembinski, cu cîtăva vreme în urmă, într-o sală studio. E vorba de** Passacaglia, **spectacol premiat de altfel, și care mi-a dat satisfacția de a lucra într-un spațiu care nu te condiționează. Cred că această formulă mie mi se potrivește foarte bine, mai mult decît condițiile unui teatru de secol XVIII... E o formulă pe care o pot accepta mai greu...**

■ Teatrul Odeon va inaugura în curînd un studio, un spațiu neconvențional, cu spectacolul d-nei Cătălina Buzoianu **Întîlnire în pădure** de Ofelia Strahl. Te gîndești să propui un spectacol pentru această nouă «sală»?

■ **Eu în general plec de la text. Textul este acela care își cere spațiul. În acest sens, sînt încîntat că există o sală, un laborator, un studio în care se pot face multe lucruri. M-am bucurat în clipa în care d-na Cătălina Buzoianu a simțit nevoia să schimbe spațiul de scenă, care era liber la vremea aceea și putea să fie utilizat fără probleme. M-am bucurat, pentru că era evident că o face în favoarea spectacolului. Aștept, după cum bine știi, terminarea lucrărilor care să refuncționalizeze sala studio de sub scena noastră și care e un spațiu minunat. Sper să participăm și noi scenografii la definitivarea proiectului, în sensul că n-aș vrea ca pereții să fie acoperiți din nou cu lambriuri. Cred că un astfel de spațiu e foarte necesar în teatrul nostru. El ar putea să aducă și o altă notă decît cea pe care o au spectacolele de pe scena noastră clasică...**

■ Din punctul ăsta de vedere, spune-mi, în încheiere, care sînt proiectele tale?

■ **Pot să-ți dezvălui doar proiectele imediate, pentru că sînt foarte aproape de realizarea lor. Primul ar fi un spectacol conceput împreună cu tînărul regizor Cornel Mihalache cu piesa** Insula purpurie **de Mihail Bulgakov. Ar mai fi apoi un proiect pe care ar trebui să-l realizez cu Adina Cezar la Opera Română pe muzica lui Ștefan Niculescu și unul pentru Teatrul Evreiesc de Stat,** Badenheim 1939, **pe care îl gîndesc împreună cu Alexandru Dabija...**

■ C.C. BURICEA-MLINARCIC

CIVILIZAȚIA IMAGINII

KARINE SAPORTA: FRACTURA

«Semnul, este o fractură care nu se deschide niciodată decît pe chipul altui semn».

R. Barthes, Imperiul semnelor

Boala mintală este un infern în care contradicția este perfect nerezolvabilă. Revelatoare a unei dorințe (fantasmă profund umană) de uniune absolută, a unei dorințe (fantasmă) ca nimic pe lume să nu fie neunit, separat, ca subiectul și obiectul să se contopească, distanțele să fie abolite, realul să fie nedisociat de contrariul său, irealul, boala mintală exprimă lipsa de structurare a subiectului (...). Și, odată cu această absență a structurării, imposibilul acces la limbaj, la cod...

Boala mintală, psihoza, schizofrenia revelează o inseparare în plăcere a ființei și a lumii, vădește o urmă de apartenență a ființei la o materie umană și carnală extraordinar unică... unită (...). Și, asta, chiar în momentul cînd bolnnvul, psihoticul este cum nu se poate mai scindat, fisurat, contrazis, sfîșiat, multiplicat, multiplu, spart, separat.

Boala mintală este infernul, contradicția este, aici, violentă (...).

Insolubilă, ireductibilă, eternă, purtătoare a separării Unicului de toți ceilalți, ca un destin înscris în semnul unei uniuni absolute. Teribila contradicție a bolii mintale, enigma ei pentru logica carteziană, pentru conștiință, constă în faptul că ea desemnează (cum foarte bine se vede în orice formă de delir: politic, religios etc.) visul de uniune al tuturor ființelor, al întregii materii... visul de egalitate, de non-diferență... trimițînd în același timp la un subiect destrămat, divizat într-o multitudine de atitudini interioare, contradictorii, pierdut într-o percepere a lumii pe care nu o mai leagă de nici un sens, de nici o ordine, de nici o rațiune de a trăi, de nici o rațiune de a fi... exterioare propriei sale dureri. Foarte aproape de visul uniunii la bolnavul mintal se află absurdul, un vid de sens, inerent acestei destructurări a subiectului, acestui eșec a tot ceea ce e interzis.

Această contradicție atît de tulburătoare la psihotic pare a se regăsi, într-un mod ciudat, în istoria artei și a ideilor din secolul XX. Prin ideologiile și idealurile sale, prin utopiile sale politice, prin relativele sale rupturi, dislocări, prin demonetizarea limbajului în profitul unei revalorizări, al unei redescoperiri de alt ordin... chimic, material, fizico-chimic — cum ziceau dadaiștii.

Secolul XX, încă de la începutul său, a știut să propună un anume model ideal, fuzional, între oameni, între oameni și materie. În sfera ideologiilor, ideologia revoluționară: ideologie laică, socializată, socialistă, comunistă, întîlnindu-se cu ideea iudaică a venirii lui Mesia, operează ca o justificare colectivă a dorinței de uniune absolută. (Un eveniment salvator, răscolitor și radical va determina o convertire a umanității și va reuni popoarele...)

În sfera artei, de la suprarealism la happening-urile anilor șaptezeci, trecînd prin dadaism și abstracțiune, căutarea merge în sensul unei regresiuni la stări sensibile, «prelingvistice», permițînd, în unele cazuri, accesul la senzația pură, în altele, la o scufundare în inconștient sau la alte stări «diferite». Căutarea aceasta este impregnată și de o extremă, profundă neîncredere în coduri, în limbaje și în Verb.

Paralel cu această căutare a unei inteligențe «prelingvistice» — de la «munca» asupra discursurilor inconștientului, la suprarealiști, pînă la abandonul pur și simplu al voinței de «a da sens», la abstracționiști — problema sensului vehiculat de operă devine cît se poate de dificilă...

Dincolo de propria realitate «pentru sine», de propria existență fizică «pentru sine» a operei, arta nu urmărește nici un scop, nici o RELAȚIE (în dublul sens etimologic al cuvîntului: relatio = relatare, povestire; re-legătură cu un altul).

U SCHIZOFRENICUL SECOL XX

Astfel, opera, din obiect ultim, expresiv al continuității ființei, a subiectului în întreaga sa unitate (ca în idealul clasic), devine, în mod progresiv, purtătoarea semnelor de scindare a subiectului, de disociere a diferitelor sale facultăți ce permit înțelegerea, comprehensiunea (cum prendere) lumii: de o parte simțurile, și de cealaltă, labirinturile inconștiente, capacitatea matematică sau logică pură (îndepărtată de percepție) etc... Toate facultățile omenești, parcă eliberate de autoritatea ierarhică a unei gîndiri logice, coercitive și unificatoare, aflîndu-se ca într-un război civil, în fricțiune, în conflict unele cu celelalte. Fiecare curent artistic tinzînd să pună în valoare funcționarea uneia dintre aceste facultăți, izolînd-o de toate celelalte.

Dacă se acceptă că, sub forme infinit îndepărtate unele de altele, întreaga artă a secolului XX se întemeiază, se reclamă și se descifrează plecînd de la trei curente fundamentale — curentul suprarealist, curentul dada și acela al abstracționismului —, ceea ce domină este doar explozia subiectului (artist, autor, producător de sens), descompunerea sa mai mult sau mai puțin parțială, mai mult sau mai puțin absolută, chiar dispariția sa, uneori, în favoarea hazardului (...) sau a mecanicelor tehnice, a mașinilor, a sistemelor (dream-machine, de exemplu...). Destrămarea subiectului, ruptura sa, fractura sa este reperabilă și în artă. Fantasma uniunii absolute, în visurile și în utopiile politice, întruchipări ale libertății, egalității... și ale democrației... Visuri și utopii absolut contemporane dezvoltării capitalismului. Și asta este mai degrabă tulburător. Fie că privim din unghiul idealurilor «revoluționare» sau, dimpotrivă, din acela al evoluției ideilor (ne-revoluționare) ale societăților industriale, post-industriale, găsim aceeași speranță de emancipare a Umanității față de durere și de opresiune. Emancipare a valorilor îngreunate de interdicții (religia, morala...) față de constrîngere, în general, și, ca un corolar, față de povara Istoriei, a memoriei sale și a sacralizării sale.

Iar ceea ce se fracturează și se sparge este acest proiect filosofic, moral, de căutare a unui sens unic, a unei istorii «întemeiatoare» originare, a unei referințe unice care să structureze realitatea. Astfel este posibilă instalarea accelerată a regnului industrial, purtător al posibilității multiplului, multiplicabilului, serialului, înlocuibilului. Realitate contrară lui Unu... unicului... unitului: prețios și de neînlocuit.

Ușurată, eliberată, deci, de povara amintirilor sale, a dramelor ei trecute, dezlegată, filosofic, de diversele juguri de pînă în secolul XIX (sau, mai precis, de pînă la revoluțiile de la sfîrșitul secolului XVIII), fapt ce părea imposibil, Umanitatea a putut să viseze la o posibilă iertare a păcatului originar, la un nou drept de a trăi fără constrîngeri... la un paradis pierdut cîndva.

Căci ideea primă, noțiunea-cheie a secolului XX... este chiar aceea a «eliberării». Concept magic, pe care politicienii, vînzătorii de idei de tot felul nu au încetat să-l utilizeze pînă astăzi. Concept ce implică o dez-legare, o des-prindere, o separare, o ruptură. Dezlegare, ruptură de vechile constrîngeri morale și fizice, ba chiar metafizice, conducînd, odată, la o necesară unitate a ființei, într-un context în care spațiul și timpul, de exemplu, erau încă limite naturale imposibil de depășit... pentru visul uman. (Grație sistemelor de comunicare și deplasare, care au acționat asupra realităților fizice ale spațiului și timpului, grație ivirii tehnicilor ce au permis o bizară descărcare, dezumanizare a memoriei, discontinuități multiple — deși nu mortale — ajung astăzi să atingă și să condiționeze zilnic experiența umană.)

Astfel, arta secolului XIX, apoi aceea a secolului XX (pentru cinematograf și literatură s-ar impune o analiză separată) a părăsit progresiv și esențial problemele transmiterii de sens, ale relației (relatio = relatare), revendicînd, treptat, «eliberarea» tuturor facultăților umane de opresiunea puterii ierarhice a gîndirii (gîndirea devenind o facultate ca oricare alta și desprinsă de celelalte, putînd fi ea însăși eliberată de orice aservire față de percepție, de exemplu; vezi evoluția muzicii «contemporane», de la școala vieneză la muzica serială).

Pe măsura democratizării societății, a destituirii modelului monarhic (a guvernării de către unul singur — vechi fundament al tuturor logicilor, al credinței și al cunoașterii din Evul Mediu timpuriu pînă la Revoluția franceză), multiplul, descentralizatul, liberul și ne-unitul au devenit, treptat, categorii exemplare corespunzînd perfect modelului economic al liberului-schimb și al producției industriale. În același timp, devine inutilă știința de a reproduce realul sau «modelul natural», din moment ce efectul scurgerii timpului asupra materiei, asupra ființei umane, în condițiile de reproducere a spațiului, a vieții (...), toate referințele făcînd apel la o realitate unită, producătoare de legi și de constrîngeri, la o Natură autoritară și referențială, se risipesc fărîmițate ca într-o halucinație... o amețeală.

Nici Rege, nici Dumnezeu-tatăl, nici mama-Natură... nici o autoritate nu mai pare capabilă să exercite puteri discreționare asupra umanității contemporane. Puteri relative... da, desigur, încă, pentru că mai există cîteva misterioase certitudini în ceea ce privește nașterea, moartea...

În mod paradoxal, astăzi pare, totuși, că ceea ce era mai intens, mai violent, mai esențial în zguduirea «schizofrenică» ce a urmat revoluțiilor de la sfîrșitul secolului XVIII s-a petrecut în cursul primului secol și jumătate. În orice caz, judecînd după istoria artei. Arta din anii treizeci și pînă în zilele noastre străduindu-se, mai ales, să materializeze sau să «invoce», materializîndu-le, marile explozii ale cartezianului cogito din secolul XIX și de la începutul secolului XX. Căci astăzi — și e ciudat — în momentul cînd referința naturală sau naturalistă pare totuși să fi devenit cea mai imposibilă, cînd nici un principiu unic și superior nu pare să mai poată guverna viața sau destinul Umanității, escalada spre o anume descompunere a sensului, spre o destructurare a limbajelor, spre o concepere a existenței ca absurdă sau eminamente haotică pare să se fi oprit pentru moment.

Problema artei actuale pare să stea în faptul că este încă mult stînjenită de modelele deconstrucției codurilor și limbajelor cărora ea le-a uitat astăzi rațiunea originară și care se învîrtesc în gol în jurul propriei lor axe... neavînd altceva de zdrobit, de destructurat, în mod mecanic și repetitiv, decît unitatea creativă a subiectului artist care le abordează. Eliberată de ceea ce ar fi trebuit să-și arunce de pe umeri încă de acum un secol, adică de această funcțiune, devenită absurdă, a transmiterii și reproducerii unei realități coerente și rațional explicabile, arta poate să-și mențină încă multă vreme această poziție fragilă și regresivă în care producerea de sens scapă fundamental artistului și trimite la un mod de funcționare profund disociat de facultățile subiectului creator. Chiar trebuie, oare, să ne temem de a regăsi o legătură lingvistică relațională (relatio = relatare) cu celălalt și cu obiectul însuși al muncii noastre? În ce mutism, autism, izolare parțiale... trebuie, putem să ne menținem fără a risca aneantizarea forțelor noastre creatoare?

E o întrebare ce mi se impune și care, poate, n-ar fi putut exista acum vreo zece ani. Din moment ce societatea multiplului și multiplicabilului, starea slăbită a interdicțiilor, explozia realității fizice a datelor experienței umane (spațiu, timp, origine, scop) se mențin încă... nu știu de ce mă cuprinde azi această frămîntare, această conștientizare, parcă, a unui simptom al raportului cu creația, pe care-l trăim, ca artist, fără durere și cu exaltare și pe care, acum, mi se pare absolut necesar să-l depășesc.

Avangardele au murit... și n-or să mai revină niciodată sub formele în care noi le-am trăit.

Critica pe care aș putea să o aduc anumitor puncte comune din ideile și artele secolului XX nu contează decît pentru că el este pe sfîrșite... și pentru că este, deodată, prea tîrziu ca să înțelegi în mod non-istoric unele curente care pretindeau să sfideze Istoria. Istoria continuă, ca și respirația unor ființe vii; ea nu s-a oprit (chiar dacă nu se mai «transmite» azi ca acum două secole). Istoria secolului XX ne precedă, iar noi o purtăm în noi, în conștiințele noastre; că-i urîm sau nu unele aspecte, problema este de a ști, acum, cum să te înscrii în suita ei. Avem, azi, această aspră sarcină de a depăși anumite valori pînă de curînd numite «contemporane»... pentru a accepta să le vedem integrîndu-se Istoriei. Și generația noastră este aceea căreia îi revine «încă» misiunea să facă asta. Să reflecteze și să întoarcă spatele trecuturilor celor mai apropiate... fără să aibă siguranța a ceea ce va descoperi mîine...

Și e mai bine să ne aruncăm repede... în alte ape, ca să nu se prelungească indecent agonia concepțiilor muribunde, a atitudinilor a căror valoare se confunda cu insolența tinereții lor. Căci asta ne amenință... Asta... sau să nu existe nimic. Nimic altceva decît haosul dezordonat al unor maniere deja trăite de omenire... proprii epocilor sale celor mai «lașe». Prima urgență pentru noi, artiștii, confruntați zilnic cu o dorință imensă și imediată de a crea, este de a nu pierde conștiința faptului că «a crea» nu are valoare decît dacă prin aceasta se realizează o operă, un lucru viu, capabil să antreneze sau să participe la transformări, «sociale» și filosofice.

Să reanalizăm, să repunem în discuție interdicția relației (în sensul etimologic de a relata un fapt, o istorie), interdicția continuității, interdicția unității și a sensului, să apropiem această reanaliză, această chestionare de o privire «panoramică» asupra ideilor, idealurilor politice care au determinat istoria secolului XX... mi se pare necesar.

Tăieturile, rănile, traumatismele acestui secol, pentru încă o vreme al nostru, sînt prea vii în noi pentru ca să le putem asimila fără a dori să le îndepărtăm, artificial și exagerat, de centrul nostru sensibil.

Astfel, evocarea întrebărilor, cu siguranță absente în acești ultimi cincizeci de ani (întrebări asupra istoriei, a memoriei, a transmiterii, a relației dintre sens și unitate)... mi se pare profund tulburătoare, esențială.

Împovărată de o intensitate de «rezistență»... la o anumită dezvoltare «idioată» a lumilor noastre... Chiar dacă noi sîntem, în ceea ce privește aceste întrebări... cei mai pierduți.

În românește de ELENA DRĂGUȘIN-POPESCU

KARINE SAPORTA — Coregraf. Conduce Centrul Coregrafic din Caen.

A prezentat, în turneu în România, baletul «Femeia mecanică».

Textul a fost publicat în CAHIERS DU RENARD, nr. 7, iulie 1991, volumul TERITORIILE DANSULUI (Territoires de la danse).

VALERIU MOISESCU

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

● Cronica teatrală semnată în trecut de nume ca Eminescu, Caragiale, Delavrancea, Tudor Vianu, Alice Voinescu, a ajuns în ultima vreme un teritoriu bîntuit de o populație pestriță, fără acte de identitate, un teritoriu al tuturor și al nimănui, nestrăjuit nici măcar de granițe naturale, în care numai cine nu vrea nu pătrunde. O invazie de domnișoare de formație mai mult sau mai puțin filologică mișună prin foaierele teatrelor la «premiere oficiale» sau împart zîmbete uneori strepezite alteori grațioase în puzderia de festivaluri și «cîntări ale României» ce se desfășoară neîntrerupt într-un elan triumfalist pe teritoriul «scumpei noastre patrii». Fiecare în parte și toate la un loc reprezintă «schimbul de mîine» al teatrologiei românești. Orgolioase, nonșalante și inconștiente, cu o autoritate profesională inexistentă sau confecționată prin intermediul «altor autorități», își dau cu părerea fără reținere, ba chiar se aventurează în a da verdicte, într-un domeniu în care neștiind mai nimic, funcționează scîrțîind în virtutea unor principii lăutărești. Numai că urechismul cronicii dramatice nu se bazează nici măcar pe însușiri native, ci pe un soi de insolență sau aroganță sprințară în care argumentul e considerat superfluu. «Mi-a plăcut» sau «nu mi-a plăcut», «m-a convins» sau «nu m-a convins», «am zîmbit» sau «n-am zîmbit», formulări însoțite de calificative la adresa actorilor, inspirate din recomandările ce se încropesc la solicitarea «serviciilor de personal» pentru completarea dosarelor de cadre, devin prin forța împrejurărilor sau prin împrejurarea unor forțe oculte criterii axiologice.

Există desigur și excepții, dar din păcate ele nu fac decît să confirme regula.

3 decembrie 1986

● După cum spunea T.S. Eliot — un scriitor atît de mare precum Shakespeare, nu va putea fi niciodată înțeles în totalitate, de aceea din timp în timp e bine să mai schimbăm modalitatea de a nu-l înțelege.

Aceasta presupune în fond o schimbare de optică în dorința de a-l face cît mai accesibil și nicidecum strădania absurdă de a-l transforma pe unul dintre cei mai populari dramaturgi ai tuturor timpurilor într-un autor greu de înțeles și inaccesibil unor pături largi de spectatori.

5 septembrie 1985

● Descoperind la un anticariat cartea lui Emile Faguet «Rousseau contra Molière» am izbutit să înțeleg, de fapt, resorturile intime care l-au făcut pe acest filosof să-l conteste pe marele dramaturg, înțelegînd un lucru esențial și anume că celebrul Jean-Jacques era hărăzit prin însăși structura și concepțiile sale să nu agreeze teatrul, ba chiar să-l disprețuiască. Dar auzind din gura unor slujitori ai scenei afirmații categorice de tipul «mie nu-mi place Molière», mi s-a părut mai greu de înțeles.

În cele din urmă le-am acordat tuturor circumstanțe atenuante, căci într-adevăr este imposibil să-ți placă ceea ce de fapt refuzi să cunoști.

12 martie 1987

● Pornit împotriva teatrului în general și a Teatrului de Comedie în special, pentru că «își desfășoară activitatea pe o consecventă traiectorie, numai a lui», criticul Radu Popescu situîndu-se și el pe o traiectorie consecventă se năpustește asupra spectacolului **Petițoarea** — desființînd în «România liberă» din 15 octombrie 1979 întreg repertoriul teatrului, textul lui Wilder și bineînțeles spectacolul «lent», «cu prea multă insistență pe fiecare detaliu», «fără ritm», «greoi», «lipsit de haz». În torentul argumentelor, mult mai contradictorii decît aceste însemnări, criticul susține cu aplomb că nu înțelege ce oare l-o fi determinat pe marele scriitor (...) «situat printre clasicii literaturii nord-americane» să prelucreze prăfuita comedie a lui Nestroy, producînd o piesă care, bucurîndu-se de succes, a servit drept scenariu pentru două filme americane despre care — după cum însuși mărturisește — nu prea știe mare lucru. «Ceea ce știu e că unul (din cele două filme) se numea **Hello Dolly»** — criticul neamintindu-și la care din ele a suportat cîteva secvențe pe micul ecran, «pînă m-au apucat furiile și icnelile, luminîndu-mă încă o dată asupra nivelului și gustului **majorității tăcute americane»** (s.n.).

Citind sintagma «aplauze groase», criticul, pe post de vechil ideologic, se folosește în susținerea unei argumentări șubrede de autoritatea lui Eminescu, pe care din nefericire mulți l-au folosit la nevoie după cum le-a convenit; Codreanu în cartea sa «Pentru legionari» sprijinindu-se pe **Doină,** iar comuniștii pe **împărat și proletar.**

Scriu aceste rînduri după zece ani de la publicarea cronicii, cu regretul că «Măria sa publicul» a suportat, ba chiar s-a îmbulzit pentru a revedea spectacolul în noi și noi distribuții timp de zece stagiuni, nefiind cîtuși de puțin influențat de remarcile cronicarului. De ce oare? Poate pentru că nu mi-am propus și nu îmi propun din principiu ca un spectacol să răspundă cu tot dinadinsul orizontului de așteptare al unei «anumite critici».

octombrie 1989
(revăzut la sfîrșitul lui februarie 1992)

● Negarea sau «reabilitarea» teatrului de bulevard mi se pare o problemă falsă, născută dintr-un provincialism cultural, dintr-un snobism cultural ori dintr-o mentalitate infestată de o ideologie proletcultistă.

Teatrul de bulevard, născînd dramaturgi de virtuozitatea lui Labiche și Feydeau, a pătruns totuși în cele din urmă pe scena Comediei Franceze, nu dintr-un orgoliu național, ci pentru că el reprezintă o anume epocă peste care nu se poate trece ușor cu buretele. Este epoca de înflorire a societății burgheze, a anilor nebuni și a apariției unor mentalități specifice, în care, printre altele, frivolitatea reprezintă un pas înainte pe calea eliminării ipocriziei și pudibonderiei caracteristice unei perioade anterioare.

De altfel, în ceea ce privește teatrul românesc, nu e cazul să uităm că Sică Alexandrescu — unul dintre cei mai importanți regizori români —, a crescut și s-a afirmat ca un maestru de necontestat la școala teatrului de bulevard.

3 mai 1986

27 MARTIE, ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

MESAJUL INTERNAȚIONAL

«Fiecare cortină care se ridică dă naștere unei speranțe.

În fecunda sa simplitate, Teatrul e o oglindă care ne reflectă, ne interpelează și ne emoționează. El este, de asemenea, suma unei munci și, desigur, mesajul unui autor. Dar dincolo de aceste date esențiale, el este micro-cosmosul lumii, forumul societății civile, locul privilegiat al unei întîlniri și al unei descoperiri. Teatrul este artificiu și adevăr, dar sursa care îl nutrește este realitatea lumii.

Astăzi ca și ieri, Teatrul trebuie să contribuie la luminarea spiritului nostru, pentru a lupta împotriva barbariei pe toate fronturile planetei. Mai mult decît oricînd, el trebuie să fie prezent în societățile noastre, înglodate cum sînt ele în rasism și exclusivisme; să invite la reflecție și să trezească solidaritatea, tot ceea ce îi dă ființei umane propria demnitate. Teatrul trebuie să fie prezent ca o călăuză, ca un luminator al conștiinței de sine și al conștiinței oamenilor.

În momentul cînd, pentru unii, istoria s-a oprit, iar pentru alții, a intrat într-un vîrtej amețitor, Teatrul poate, — cu modestie, dar în mod ferm — să-și ridice propria voce inconfundabilă, caldă, inteligentă, exemplară. Să-și ridice vocea interogîndu-se și pe sine însuși în profunzime; el trebuie să lupte împotriva propriilor scleroze, aplecîndu-se asupra lumii care ne înconjoară.

În această Zi Mondială a Teatrului, din Cetatea în care a fost proclamată **Declarația Drepturilor Omului și ale Cetățeanului**, îmi exprim urările pentru viitorul acestei arte vechi ca și civilizațiile noastre și mereu reînnoită; îmi exprim urările pentru înflorirea ei, pentru extinderea învățămîntului teatral în școli și pentru înmulțirea teatrelor cu miile în lume. Lupta împotriva lipsei de maturitate nu se oprește niciodată.

Fiecare cortină care cade dă naștere unei întrebări.»

JORGE LAVELLI, regizor
Directorul *Teatrului Național de la Colline*
Președintele Centrului Francez
al Institutului Internațional de Teatru

În anul 1976, Mesajul internațional prilejuit de Ziua Mondială a Teatrului a fost semnat de Eugen Ionescu, dar el nu a apărut în presa română, așa cum nici în publicațiile altor țări din «lagărul socialist» nu a apărut. Explicația devine limpede, dacă citiți textul Mesajului pe care-l publicăm în continuare.

Cînd, în 1959, Institutul Internațional de Teatru mi-a făcut onoarea și bucuria de a mă invita să particip la Congresul său de la Helsinki, am prezentat Teatrul nou — acum mai puțin nou — care era numit atunci Teatrul de avangardă. Mesajul meu se încheia cu următoarea concluzie: avangarda înseamnă libertate. Această definiție sau proclamație a fost considerată de majoritatea reprezentanților din toate țările, din vest ca și din est, drept subversivă, primejdioasă. De atunci, multe s-au schimbat. Dar în epoca aceea, oamenii de teatru, cantonați fie în realismul burghez, fie în realismul mai mult sau mai puțin socialist, se temeau de imaginație. Realismele continuă să dăinuie în teatrul de bulevard sau în teatrul ideologic, dar tot ce s-a făcut nou, interesant, de mai bine de cincisprezece ani, tot ceea ce este viu, depășește realismele și constrîngerile. Ne-am ridicat adesea împotriva realismului, pentru simplul motiv că realitatea nu este realistă și că realismul este o școală, un stil, o convenție ca atîtea altele și că el a devenit academism, adică mort. Ne-am ridicat de asemenea împotriva teatrului ideologic, pentru că teatrul ideologic este el însuși constrîngere, închisoare, prizonier al unor teze, doctrine, postulate pe care autorul de teatru este împiedicat să le repună sub semnul întrebării.

Adevărul se află în imaginar. Teatrul de imaginație este teatrul adevărului autentic, în mod autentic documentar. Documentul nu este niciodată cinstit, nici liber, pentru simplul motiv că el este aprioric orientat. Imaginația nu poate să mintă. Ea este revelatorul psihologiei noastre, al angoaselor noastre permanente sau actuale, al preocupărilor omului dintotdeauna și de astăzi, al adîncurilor sufletești. Un om care nu visează este un om bolnav. Funcția visului este indispensabilă, funcția imaginativă este la fel de indispensabilă. Un artist căruia i s-ar răpi libertatea imaginativă, adică libertatea spiritului, este un om alienat. Marii revoluționari sau precursorii lor au fost niște visători — vreau să spun niște utopiști. Dar cînd utopia devine Stat, obligație, lege, ea este un coșmar. Visul, spunea un mare psiholog, e o dramă căreia îi sîntem în același timp autor, actor și spectator. Teatrul este o construcție a imaginației în libertate. Oricine dintre noi are nevoie să inventeze. Eu însumi am scris piese de teatru pentru bucuria de a inventa. A imagina, a inventa, nu este o îndeletnicire aristocratică. Toți sîntem niște artiști potențiali. Teatrul popular angajat, orientat, dirijat, dictat de reprezentanții Statului, de politicieni, nu e un teatru popular, ci un teatru concentraționar, impopular. Teatrul popular este teatrul de imaginație, adevăratul teatru liber. Ideologii politicii au vrut să pună mîna pe teatru și să-l folosească în avantajul lor ca pe o unealtă. Dar arta nu este sau nu trebuie să fie treaba Statului. A împiedica spontaneitatea creatoare e un păcat împotriva spiritului. Statul nu e decît o suprastructură artificială a societății. Statul nu este societatea însăși, dar oamenii politici vor să utilizeze, să controleze creația dramatică pentru propaganda lor. Teatrul poate fi, într-adevăr, unul din instrumentele visate de orice propagandă, pentru ceea ce se cheamă «educație politică», adică pentru deturnări sau îndoparea craniului. Oamenii politici nu trebuie să fie decît slujitori ai artei, în mod deosebit ai artei dramatice. Ei nu trebuie să fie diriguitorii acesteia și în nici un caz cenzorii ei. Toată munca lor trebuie să constea în a permite libera dezvoltare a artei și în mod deosebit a artei dramatice. Dar imaginația îi sperie.

Și astfel, în unele țări vedem bîntuind cenzurile guvernamentale. Vai de guvernele care se tem de opoziție. Înseamnă că nu sînt sigure de ele. În alte țări, mai ales în Occident, unele guverne sînt mai liberale decît opoziția. Iar cenzura este exercitată de opoziție. Reprezentanții acestui gen de opoziție au gustul puterii, patima dictaturii, a punerii la punct. Ei exercită o adevărată presiune morală, un șantaj ideologic și moral. Acești dascăli de gîndire sînt adesea mai înguști, mai intoleranți decît guvernele lor, pînă într-atît, încît artiștii acestor țări sînt nevoiți să recurgă la auto-cenzură. Vai de opozițiile care se tem de anti-opoziții și vai de artiștii care, în numele ideologiilor așa zis revoluționare sau contra-revoluționare, împiedică eliberarea creatoare, libera dezvoltare a imaginației. Nimic nu împiedică pe un cetățean să se angajeze în plan politic așa cum vrea. Dar ca artist, care pune totul sub semnul întrebării, el trebuie să fie liber. De aceea, sarcina urgentă a artiștilor și autorilor dramatici din toate țările este de a depolitiza teatrul, sau mai bine, de a nu ține seama fie de Stat, fie de dascălii de gîndire care vor să-i angajeze.

Se spune că arta n-are frontiere. Teatrul nu trebuie să aibă frontiere. Dincolo de divergențele ideologice, de caste, rase, naționalisme, patrii individuale, el trebuie să fie patria universală, locul de întîlnire al tuturor oamenilor care comunică într-o aceeași angoase și aceleași speranțe pe care le revelă imaginația, o imaginație nu arbitrară, nici realistă, ci expresie a identității noastre, a continuității noastre, a unității noastre.

Fără consemne pentru creatori! Fără indicații de primit de la guverne!

EUGEN IONESCU, martie 1976.

SCENA LUMII

MARIAN POPESCU

LIBERTATEA ARTEI. DE LA CENZURĂ LA KKK (II)

TREI LECŢII DESPRE ROMÂNIA LA MEREDITH SCHOOL

Directorul de studii de la Meredith School din Philadelphia, aflînd de la Chris Hayes (Centrul de arte «Painted Bride») că sînt în oraş, mă invită să ţin cîteva ore la clasele a şasea şi a şaptea. Instinctiv, accept. După aceea mă gîndesc ce Dumnezeu m-o fi apucatl, dar îmi zic, înţelept, că încă o experienţă n-are de ce să-mi strice. Trei ani fusesem, doar, profesor (navetist zilnic) în oraşul Tîrgovişte, cetate de scaunl Merg a doua zi la şcoala unde Chris are oră cu o clasă a şasea în programul căreia (şi în cooperare cu unul din programele lui «Painted Bride») fusese înscris, pentru un trimestru, un ciclu de cursuri despre viaţa indienilor americani. A **nativilor**, cei pe care europenii i-au găsit deja în cîmpiile şi munţii americani şi care, acum, în comunităţi restrînse, par supravieţuitori ai unei civilizaţii care a crescut furios — precum în povestea cu ucenicul vrăjitor — şi cu care foarte greu pot conviețui, ei, nativii.

Ora lui Chris are toate datele unei situaţii teatrale şi, de fapt, aşa a şi fost concepută de «profesor». Copiii sînt aşezaţi în semicerc — a, ăsta-i tipul cu coioţii! —, Chris stă în centrul diametrului, iar eu în stînga sa, pentru că urmează să-l asist. Dacă primele minute trec cu întrebări şi răspunsuri fixînd ceea ce învăţaseră anterior, apar apoi elemente noi despre diferenţele dintre triburile indiene şi despre unul dintre cele mai fascinante ritualuri ale lor, noua temă din program: ceremonialul aprinderii pipei. Număr rapid şi văd că sînt mai multe fete decît băieţi între elevi şi mă întreb cît de mult le va interesa acest ritual exclusiv masculin. Chris, alegîndu-şi voluntarii pentru demonstraţie, face abstracţie de această prejudecată a mea (europeană?) şi, între cei cinci volintiri, trei sînt fete! Le explică simbolistica elementelor componente ale pipei şi a celorlalte materiale. Se ridică în picioare şi execută coregrafia ritualului. Îl ajut la aprinderea pipei, observînd acurateţea cu care explică fiecare mişcare făcută. Îi roagă pe volintiri să procedeze la fel. În termeni simpli, apare foarte limpede ideea că ritualul este o tentativă de racordare la viaţa spirituală la care nu va trebui să renunţăm. Urmează — specialitatea «profesorului» — poveştile cu coioţi, amuzante, instructive, coregrafice şi muzicale. Un fel de one man show. Aplauze în stil americănesc, la urmă.

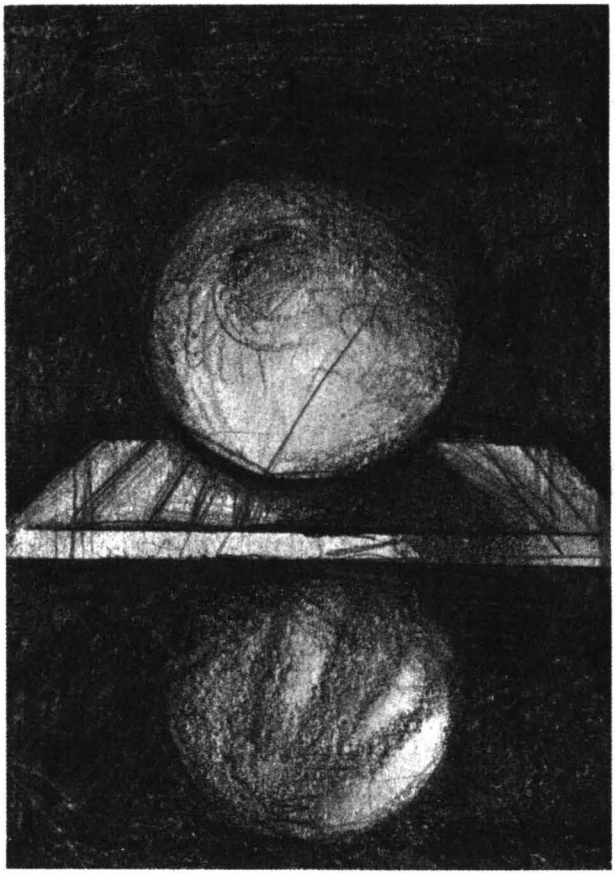
Rîndul meu vine în ziua următoare. De la nouă la douăsprezece. Intru în prima clasă. Directorul de studii îl prezintă pe Chris, care mă introduce pe mine. Stau cu paharul de cafea în mînă şi mă aud spunînd primele fraze despre chiar împrejurarea în care ne aflăm şi pe care o găsesc foarte ieşită din comun pentru mine. Încep întrebările şi răspunsurile. Despre: unde e România, ce se întîmplă acolo, ce mîncăm dimineaţa, ce fac copiii români de vîrsta lor în şcolile noastre. Scot o bancnotă de una sută lei («Bălcescul»! — Cine-i tipul?), le spun ce se poate cumpăra cu ea, ce fac eu zilnic, de ce-mi place teatrul, că e greu, de ce nu rămîn eu în America, de ce să rămîn, o întreb pe micuţa negresă, nu ştiu zice ea, păi la cîte faceţi dumneavoastră acolo, aici... (întrebare destul de perversă, îmi zic), dacă am copii, ce face al meu, ce muzică îi place, da' rapperi aveţi, mă întreabă un băiat, avem şi d'ăştia, zic, da' dumneavoastră vă plac, nu prea mă omor, zic, mie îmi place rock şi, cînd sînt mai trist, country, clasa se uită stupefiată, de ce vă uitaţi aşa că şi country are o poezie...

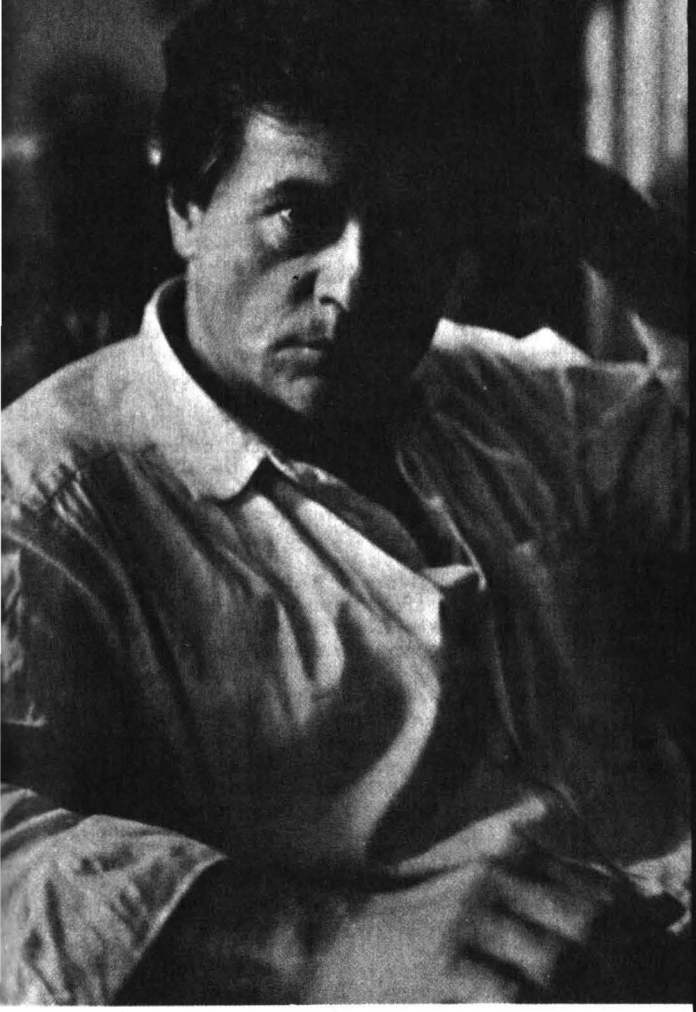
Am trecut apoi la tablă, la clasa a şaptea, unde după canonada întrebărilor preliminare, unul vrea să ştie cum am trăit în comunism şi dacă acum e libertate. Le-am explicat care era viaţa mea şi a oamenilor de teatru români în acea vreme. Şi a trebuit să trec la tablă. Să scriu cîteva cuvinte simple: idee, libertate, viaţă. Din şuvoiul impresiilor americane de pînă atunci eram silit să mă duc înapoi, într-un trecut atît de apropiat încît eu însumi mă simţeam stingherit. «Lecţia» de la a şaptea a fost cea mai dură. Moqueria noastră dîmboviţeană nu ajută cînd un copil te întreabă aşa, simplu, despre cum era viaţa ta **atunci**. Deşi un anume histrionism, calitate pe care o cred necesară pedagogului de vocaţie, a răzbătut în răspunsurile mele. Simţeam că discuţia riscă să intre într-o zonă incertă. Dar, oricum, a sincerităţii. Peste cîteva zile, mergînd pe jos spre «Painted Bride», mă aud strigat dintr-un autobuz: era unul dintr-a şaptea, care îmi făcea cu mîna.

CELE CINCI ZILE ALE NPN-ULUI. LA MINNEAPOLIS

Zbor, împreună cu Chris, de la Philadelphia la Minneapolis, locul conferinţei anuale a lui National Performance Network (reţeaua naţională a producătorilor de spectacole). Eram avertizaţi că acolo e zăpadă, gheaţă. În avion era invers. Personalul de bord ne-a îndopat şi, înainte de a moţăi, l-am întrebat pe Chris ce-i cu tăbliţa de pe spătarul fotoliului din faţă, unde era desenat un telefon şi scria ceva. Îmi zice că dacă am bani cu care să-mi cumpăr un fel de **card** special pentru telefoane de avion şi bag **card**-ul prin fanta aia şi formez ce număr vreau eu, apoi vorbesc cu cine vreau eu, unde vreau eu. «T-ai dracu'», zic, înainte să aţipesc.

(Va urma)





PATRICE CHÉREAU:

«Nu poți fi cu desăvîrșire rebel dacă faci teatru.»

În numărul trecut al revistei am publicat o corespondență specială de la Paris semnată de Gilles Costaz și dedicată unuia dintre evenimentele începutului stagiunii pariziene: **Timpul și camera** *de Botho Strauss, montată de Patrice Chéreau la Odéon-Théâtre de l'Europe. Ni se pare interesant, după ce am cunoscut o opinie de critic în legătură cu spectacolul, să aflăm și punctul de vedere al creatorului. Reproducem, așadar, un interviu apărut în «L'Express», acordat de Chéreau lui Christiane Duparc.*

— S-ar spune că piesa aceasta vă face să suferiți...

— Totdeauna e greu să montezi pentru prima dată un autor pe care nu-l cunoști.

— Nu l-ați întîlnit niciodată pe Botho Strauss?

— Ba da, bineînțeles că l-am întîlnit, dar nu ăsta e lucrul care mă ajută să lucrez asupra textului său. Și Koltès e greu de pus în scenă prima dată. Și Genet! Cu *Paravanele* **e și mai rău. Nici cunoașterea profesiei, nici frecventarea altor autori nu te ajută. E vorba de particularități ale scriiturii pe care le descoperi și pe care nu le poți traduce urmînd regulile învățate în alte împrejurări. Trebuie să fii atent și, în același timp, respectuos. Avem de-a face, în acest caz, cu o comedie strălucită, o muzică de cameră pe cît de suavă, pe atît de gravă. Care trebuie cîntată într-o sală mică. Am redus deci spațiul de la Odéon la 600 de locuri. Trebuie să rămîi în apropierea fețelor, a corpurilor. Acțiunea se petrece într-un apartament, iar spectatorii trebuie să se afle în apartament împreună cu actorii. Sper să pot transmite grația aceea anume pe care textul o conține.**

— Aveți senzația că jucați o partidă importantă, că vă faceți reapariția?

— Da. Descopăr că oamenii din jurul meu consideră acest spectacol ca pe o revenire după o absență îndelungată. Chéreau: reintoarcerea! Dar eu n-am plecat cîtuși de puțin! După ce am părăsit Nanterre, n-am încetat să lucrez. La început *Regina Margot*, **un proiect cinematografic foarte important, cu Isabelle Adjani. Apoi** *Wozzeck* **de Alban Berg pentru Châtelet și, din martie, Botho Strauss. Sînt puțin în panică pentru că lumea mă așteaptă. Pe de altă parte, totdeauna cineva mă așteaptă. Și, vrînd-nevrînd, tot mai mult. Mă neliniștește, de asemenea, să descopăr că fiecare nouă montare este un pic mai complicată decît precedenta. Sînt, de fiecare dată, mai puțin naiv, mai puțin feciorelnic, mai puțin neprihănit.** *Disputa* **lui Marivaux, pe care acum douăzeci de ani am azvîrlit-o pur și simplu, într-o formă brută, azi n-aș mai fi în stare s-o refac. Se află în urma mea. Același lucru, cu Wagner. Atunci îl descopeream. Astăzi știu prea multe lucruri despre Wagner. S-a sfîrșit. O stare de neliniște, deci, de fiecare dată. Cu care trăiesc, de altfel, foarte bine. Este ca și cum ai avea o pisică în casă; ori o gonești, ori te deprinzi cu ea. În fiecare dimineață vine în pat, stai de vorbă cu ea, o mîngîi.**

— Am auzit că, pentru prima dată în viață, v-ați pierdut somnul.

— Îmi spun că nu dețin cheia acestui univers. Al lui Botho Strauss. Uneori e frumos ca un colaj. Eu nu sînt obișnuit cu colajele. Mai curînd cu narațiunea clasică. Și ceea ce mă înspăimîntă cel mai mult este faptul că piesa e o capodoperă.

— Într-atîta, încît ați dorit să o montați la doi ani distanță de spectacolul prietenului dumneavoastră, regizorul elvețian Luc Bondy...

— Am ezitat mult. Mai întîi pentru că montarea lui Bondy la Schaubühne din Berlin era perfectă. Superbă. E oare o piesă pe care el o simte mai bine ca mine! Posibil. Sigur nu e, îmi lipsește încă dovada. Apoi, pentru că el solicitase decorurile lui Richard Peduzzi, cu care eu lucrez dintotdeauna. Așa încît am ezitat multă vreme. Richard nu era dispus să lucreze din nou piesa. Și, apoi, Luc era disperat că o pun și eu.

— Ce anume v-a hotărît?

— Cînd te afli în fața unui mare autor, a unuia adevărat, trebuie să te pui pe lucru. Și, apoi, mi-am spus că francezii nu-l cunosc pe Botho Strauss. Scriitura lui e specială, cu totul nouă, o îmbinare de feerie cotidiană și de banalitate. Și, la urma urmei, Luc Bondy și cu mine sîntem foarte apropiați. Mă consolez spunîndu-mi că sîntem condamnați să ne încrucișăm drumurile toată viața. El a montat *Don Giovanni*, **eu îl voi monta. El a prezentat Botho Strauss la Berlin, eu îl prezint la Paris. N-avem ce face, trebuie să fim conștienți că amîndoi vom fi nefericiți pentru că unul va face mereu ce a făcut celălalt.**

— Și Peduzzi a reușit să facă un decor nou?

— Da, un spațiu total diferit. Foarte frumos. Conceput pentru scena italiană, ceea ce la Berlin nu era cazul. Noi am plecat de la o altă idee, de la un alt spațiu. Deși decorul este descris de către autor. E nevoie de o ușă de intrare, de trei ferestre, pentru că este esențial să se privească în stradă. Și de o coloană, plasată oriunde. Pornind de aici, Richard a organizat restul. Piesa se petrece într-un apartament care se transformă pe neobservate, care e mereu același și mereu altul. Ajunge să muți o mobilă, trei tablouri, și te afli în altă parte. Personajul Marie Steuber, interpretat de Anouk Grinberg, este prodigios. O tînără din ziua de azi, care a trăit totul, care e terminată. În același timp, ea e un fel de magiciană care vede întîmplările, le simte, le face să se întîmple. Este și o zeiță a iubirii, dăruiește dragoste tuturor bărbaților. Piesa a fost scrisă acum trei ani. Eroii sînt oameni de azi, cu meserii de azi, lucrează în publicitate, în comunicare, au făcut teatru... Se simte plutind epoca. Niciodată nu am avut, ca acuma, senzația că montez o piesă total contemporană. Poate că asta și e dificultatea.

— Botho Strauss este o ființă misterioasă. Nu vrea să vadă pe nimeni...

— Fals. E absolut încîntător. Îl poţi întîlni cu uşurinţă. Refuză orice interviu, ceea ce e altceva. Visul meu... (rîsete). În realitate, e pur şi simplu timid. Mi-ar plăcea să fiu şi eu la fel de misterios. Cred că voi deveni.

— Piesele lui nu sînt prea germane, prea dificil de transpus pentru un public francez?

— Ceea ce povesteşte el e, într-adevăr, foarte Germania Federală. Puternic, viguros, triumfător. Ne aflăm într-un oraş oarecare, poate Berlinul, cu un sex-shop în stradă — în Germania le afli pretutindeni — chiar în faţa apartamentului unde evoluează personajele. Eu voi face însă altceva, vrînd-nevrînd. Sînt obligat să descriu o metropolă care seamănă puţin cu Parisul, cu zgomotele Parisului. «Francizez». Pun pariu că va fi ceva mai puţin german, în mai mare măsură universal...

*— Cum vă simţiţi fără Nanterre? În sfîrşit liber sau orfan?**.*

— Sigur că mă încearcă şi regrete. Nanterre era teatrul meu şi, cînd am plecat, acolo lucrau toţi cei pe care îi alesesem eu. Dar există legături pe care trebuie să ştii să le rupi.

Moment din Timpul şi camera

Într-o zi n-aş mai fi fost altceva decît o imensă pereche de papuci de casă. Am plecat înainte de asta. Cînd te apropii de 50 de ani, poţi avea chef să faci altceva.

— De exemplu?

— Să lucrezi fără grijă. Să trîndăveşti. Să-ţi programezi mai puţin viaţa. E mai nesigur, dar e bine.

— Ce se petrece interesant în momentul de faţă în teatru?

— Nu ştiu. Mi-e foarte greu să merg la teatru. E tulburător să nu mai ai contacte. De fiecare dată cînd m-am dus, n-am fost surprins în asemenea măsură încît să-mi vină să strig. Sînt momente în care îmi pun întrebări: mai are teatrul vreun rost, la ce foloseşte el? Şi totuşi, am încredere. Teatrul are mai mult de două mii de ani, va supravieţui. Mai puţin sigur e pentru cinema. La Odéon prezint un spectacol uşor: nouă actori pentru şase sute de spectatori. Dacă ai adeziunea a şase sute de persoane zilnic, timp de cîteva luni, poţi considera că obiectivul e atins. Filmul nu se poate mulţumi cu atît.

— Dar ce se întîmplă cu creaţia? Ce-au devenit tinerii care voiau să sfărîme tot?

— Nu poţi fi cu desăvîrşire rebel dacă faci teatru. Răzvrătirea regizorului e relativă. Adevărata subversiune e în text. Or, texte nu mai există. Nu mai există autori contemporani. Genet a murit. Koltès a murit. Rămîne Botho Strauss...

Transcriem, în continuare, fragmente dintr-un alt interviu acordat de Patrice Chéreau, relativ la acelaşi spectacol. Consemnat de Mathilde La Bardonnie şi publicat în **Libération,** *acest al doilea interviu îl completează pe cel din* **L'Express,** *rotunjind, închegînd totodată, credem, o mărturie de creator.*

«Vinaver* a adorat piesa»,** *spune Patrice Chéreau. Probabil că asta l-a ajutat să-i convingă pe cei de la «Editions de l'Arche» să tipărească o a doua versiune în franceză. Schimbînd şi titlul. Pînă acum:* **Camera şi timpul;** *de acum înainte:* **Timpul şi camera.** *Michel Vinaver, care nu e germanist, a procedat ca un scriitor, cerînd să fie redactate, de către două persoane diferite, două traduceri brute.*

Chéreau precizează: **«Pe tot parcursul repetiţiilor n-am încetat o clipă să compar, să mă raportez la textul german şi la traducerea lui Porcell****. Ca să mă orientez. Este o piesă enigmatică unde te poţi îneca într-un pahar cu apă. Am vorbit deseori la telefon cu Botho Strauss. Apoi am încetat să mai discut. Trebuia să-mi aflu propriile răspunsuri. Acum mi-ar place să vadă spectacolul. El spune că e un foarte prost spectator al propriilor opere; nu-l voi sili. Dacă vine, putem să privim pur şi simplu decorul, să mergem peste drum să mîncăm şi să revenim la aplauze...»**

(...) De la Chéreau din **Disputa** *cu Laurence Bourdil la Chéreau dirijînd-o pe Anouk Grinberg, această altă prodigioasă actriţă, au trecut cincisprezece sau aproape douăzeci de ani. Aceeaşi obsesie stăruie:* **«Să reuşeşti,** *spune el,* **să ajungi la gravitate şi în acelaşi timp totul să rămînă uşor».** *Regizorul se teme ca, o dată părăsită tensiunea repetiţiilor, actorii să nu piardă gravitatea.* **«Un moment neplăcut, pentru mine. Există „şnururi" miraculoase. Şi deodată, sînt silit să las lucrurile din mînă. Ca atunci cînd trenul pleacă şi eu rămîn pe peron. Trebuie să măsor totul cu alte instrumente, să mă strecor în fundul sălii sau într-o lojă. Ascult la interfon. Ca în stare de şoc, într-o oarecare măsură. Rîsetele, în acest caz, fac din public un partener foarte prezent. Trebuie să le îmblînzeşti, să fii atent pentru că nu poţi fi sigur că le vei regăsi. De asemenea audiţia trebuie să fie în acelaşi timp uşoară şi gravă. Nu e simplu deloc.»**

Chéreau spune «audiţia». Şi poate niciodată — excepţie făcînd opera — nu a stăruit în asemenea măsură, în ceea ce-i priveşte pe actori, asupra laturii muzicale literalmente «compuse» de Botho Strauss, piesă de cameră în două părţi distincte. **«Prima absolut corală, nouă persoane împreună, la unison în dezacord. În următoarea se succed duete. Foarte ritmat. Cu mişcări rapide şi cu altele, lente, într-o coerenţă greu de realizat. Am încercat să aleg un drum între alte douăzeci şi cinci posibile. Lucrînd minuţios, ca un dirijor care se preocupă de probleme de ritm, de tempo, de respiraţie. Există succesiuni precise ale unor dinamici rapide şi lente, brutale căderi de intensitate ce trebuie puse în relaţie cu momentul anterior. E necesar să eviţi mereu accelerarea generală sau un efect „de acordeon" în interiorul aceleiaşi replici. Altfel rişti să ajungi la caricatura unei piese de bulevard la televiziune, în care actorii vorbesc cu antren şi foarte sus. Actorii confundă în permanenţă pe „mai repede" cu „mai curînd": li se spune să demareze mai prompt şi ei se ambalează. Poţi să înnebuneşti! Sînt zece ani de cînd rezolv aceste lucruri doar prin nerăbdare şi devin ca acei bătrîni regizori care lucrează asupra intonaţiilor. Ar trebui să fiu mai pedagog! Sau să pretind ceva foarte precis! Dar de ce n-ar putea să dezvolte după bunul plac, cînd există într-adevăr sinceritate şi emoţie! Pentru că în felul ăsta cuvintele să capete mai multă importanţă.»**

Selecţie şi traducere
CRISTINA DUMITRESCU

---

* **E vorba, desigur, de martie 1991** *(n.tr.)*

** **După opt ani de directorat, Patrice Chéreau a părăsit anul trecut Théâtre des Amandiers din Nanterre** *(n.tr.)*

*** Michel Vinaver este traducătorul versiunii puse în scenă de Chéreau (n. tr.)

**** Traducătorul primei versiuni publicate de «Editions de l'Arche» (n. tr.)

MICHÈLE RAKOTOSON: «Violența teatrului politic se naște dintr-o nesfîrșită, blîndă disperare»

Scriitoare din Madagascar, Michèle Rakotoson a publicat romane, piese de teatru, nuvele. În prezent trăiește la Paris și lucrează la Radio France, ocupîndu-se de concursul internațional «Cea mai bună nuvelă în limba franceză» la care participă tineri autori din întreaga lume.

Am rugat-o să prezinte, pentru cititorii revistei Teatrul azi, o imagine a mișcării culturale din Madagascar, a teatrului tradițional și modern existent în acest spațiu puțin (sau chiar deloc) cunoscut publicului nostru.

● Este o cultură ce se luptă cu mari dificultăți pentru a supraviețui, țara fiind extrem de săracă. Nu există edituri, nu există hîrtie, nu există cerneală. În plus, literatura Madagascarului este practic netradusă, deci poate fi cunoscută, în cel mai bun caz, de cele zece milioane de vorbitori de malgașă. E foarte trist, e nedrept acest anonimat, pentru că există valori ce ar merita să fie cunoscute. Avem, de exemplu, un mare poet, Rabearivelo, despre care se poate afirma că a definit bazele poeziei malgașe. A scris mai ales în anii '20 (pînă în 1937, cînd s-a sinucis) poeme în malgașă și în franceză. Creația lui — definitorie, cum spuneam, pentru poezia malgașă — este inspirată din poemele noastre tradiționale, **hainteny**, cu o influență destul de marcată a unei literaturi franceze din familia Verlaine, Rimbaud etc. Există o întreagă generație care a scris, ca și el, în franceză și deopotrivă în malgașă pornind de la poemele tradiționale; ceea ce se știe — foarte puțin, de altfel — despre cultura noastră se datorează tocmai acestei zone de francofonie. Numele cel mai cunoscut este al lui Rabenananjara, deținătorul unui important premiu al francofoniei. În afara acestei generații, după ea, scriitorii din Madagascar au scris doar în malgașă și de aceea numele lor nu spun nimic cititorilor străini. În prezent sînt tot mai puțini cei ce se dedică scrisului; cea mai mare parte dintre aceștia sînt femei.

● Vedeți o explicație anume pentru această «feminizare» a literaturii din Madagascar?

● În 1972 la noi a avut loc o revoluție la care au participat, deopotrivă, bărbații și femeile. După aceea, viața politică a fost practic acaparată de bărbați și eu cred că femeile s-au refugiat în literatură tocmai pentru că simțeau nevoia de a avea un spațiu de exprimare a ideilor, a sentimentelor, a atitudinii lor. Nu trebuie uitat, de asemenea, că viața a devenit extrem de dură, că femeile se confruntă cu dificile probleme de supraviețuire — hrana familiei, a copiilor, lupta feroce cu greutățile de fiecare zi ale existenței, cu boala, cu moartea. Din această încleștare, din această tensiune cotidiană ele evadează în literatură.

● Este, deci, o evaziune, un mod de a uita, de a pune între paranteze greutățile existenței, fie și pentru un moment?

● Nu m-am referit la evadare în acest sens ci, dimpotrivă, în sensul unei posibilități — poate singura — de a frînge cercul în care sînt silite să se zbată, de a ieși la lumină. Sînt în general femei cu simț practic, cu vocația acțiunii. Scriitoare, regizoare, actrițe, ele se luptă să își editeze plachetele de versuri, să pună în scenă un spectacol, să depășească piedicile nenumărate care în alte țări nici măcar nu pot fi bănuite. A face artă, cultură la noi înseamnă a rezista unei lupte permanente, de uzură, pentru care îți trebuie mai curînd simț practic decît vocație teoretică.

● Cum este teatrul din Madagascar?

● Există două tipuri de expresie teatrală. Primul — un teatru tradițional care ființează, mai mult sau mai puțin în forma actuală, de două secole, și care se numește **Hira Gasy**. E vorba de un teatru țărănesc, cu actorii plasați în mijlocul sălii, înconjurați de public și care joacă răsucindu-se mereu în direcția celor patru puncte cardinale. De două secole costumele nu au fost modificate, sînt costumele curții regale. De două secole, în fiecare duminică se joacă aceeași piesă; se schimbă, desigur, unele cuvinte, dar piesa este, practic, aceeași. Ea cuprinde un text, multă muzică și mult dans. Totul e foarte sobru, de maximă austeritate. Important e întotdeauna discursul, textul prin intermediul căruia se transmite un mesaj politic fără a se vorbi vreun moment de politică.

● Cum? Prin aluzii, subînțelesuri, complicitate cu publicul?

● Prin orice mijloc, inclusiv acelea enumerate de dumneavoastră. Adevărul e că sînt nesfîrșite modalitățile de a vorbi despre un lucru dînd senzația că vorbești despre alt lucru.

● Credeam că numai noi sîntem «specialiști în domeniu»...

● Toți cei care au trăit într-o dictatură devin, vrînd-nevrînd, specialiști. Mă întreb uneori dacă această deprindere ce datează de secole, de a spune mereu altceva decît ar părea, nu a contribuit la înfrumusețarea, la îmbogățirea limbii malgașe. Pentru că trebuie să vă spun că malgașa e o limbă superbă, cu mari virtuți poetice, în care totul are un sens: tăcerea, intonația, pauza. În malgașă e posibil să spui un lucru ca să se înțeleagă — și se înțelege — alt lucru, ceea ce în franceză, de pildă, limbă carteziană, este imposibil.

● Pentru exprimarea artistică o astfel de limbă poate fi un mare avantaj.

● Așa și este. Pe acest detaliu se și întemeiază valoarea deosebită a teatrului nostru tradițional, care apelează la imaginație, la simțul poetic al publicului. Unul și același spectacol poate fi receptat diferit, narațiunea însăși poate avea mai multe interpretări, după fantezia, după cunoștințele și sensibilitatea fiecărui spectator. Vă voi da cel mai simplu dintre exemple. Cîntărețul de Hira Gasy spune: «Bietul orfan plînge în fața mormîntului părinților». Dacă se adresează notabilităților, fraza lui are înțelesul imediat al cuvintelor. Dacă, rostind replica, privește spre grupul de țărani din public, «bietul orfan» este țăranul, iar plînsul său se datorează faptului că guvernul l-a uitat, că lui nu-i rămîne decît să moară de foame. Dacă fraza e adresată polițistului satului, ea spune că țăranul e fără apărare, așadar poate fi împilat, opresat fără teamă. Am dat cel mai simplu dintre exemple, înțelesurile pot fi mult mai numeroase pentru una și aceeași frază. În această bogăție luxuriantă a limbii constă și imposibilitatea traducerii ei. Cum pot încăpea într-o limbă riguroasă cum e franceza, tăcerile, pauzele, nuanțele, subtextele? Tradusă, malgașa devine de o platitudine deprimantă. E un paradox, poate, dar limba malgașă e condamnată la necunoaștere tocmai de către valoarea ei artistică. O traducere exactă dobîndește automat un interes de ordin etnologic și atît.

● Teatrul modern — pentru că înțeleg că există și un astfel de teatru — s-a dezvoltat din formele tradiționale sau urmînd modele de import?

● A doua direcție de dezvoltare, despre care aminteam, derivă din spectacolul de operă și de operetă adus aici de funcționarii francezi. Genul — răspunzînd gustului burghez, mic-burghez — a prins la noi pentru că răspundea atașamentului pe care îl au malgașii pentru muzică, prezentă, practic, în orice formă de spectacol. E un tip de teatru ce se face și în prezent dar care alunecă, totuși, în desuetudine.

ALISON SINCLAIR:

«La premiera lui Silviu m-am simțit românca»

foto: codruța drăgoescu

Are 23 de ani, a început să joace la vîrsta de 6 ani într-o companie de amatori; în 1989, nemulțumită de condiția unui actor de trupă, s-a hotărît să devină regizoare.

S-a înscris astfel la cursurile Școlii «Arts International», condusă de un foarte cunoscut om de televiziune, John Sichet.

— Care este specificul școlii de teatru pe care o urmezi în Anglia?

— Este o școală cu caracter unic în Marea Britanie. Are cursuri pe durata unui an, și toate cursurile ei propun realizarea practică a unei teme. Avantajul acestei școli este că propune o cunoaștere integrală a compartimentelor din care se compune actul teatral. Un student va face regie, actorie, film, televiziune, tehnică de spectacol și radio. Totul este practic, nimic nu este teoretic.

— Cum ai ajuns în România?

— Regizorul Coliin George hotărîse ca la sfîrșitul anului de studiu să pregătim un spectacol cu titlul Lady MacCescu. Eram încă sub impresia evenimentelor din România și ni se părea interesant să realizăm un spectacol politic pornind de la un personaj din realitate și de la unul de ficțiune. După cum vedeți, ne apropiam foarte mult, într-un fel, de tema pe care Silviu Purcărete și-a propus să o trateze în Ubu rex cu scene din Macbeth. Spectacolul lui Purcărete are însă o mai mare complexitate și îmbină teme general umane într-o formulă teatrală cu totul originală. Văzîndu-l, la Edinburgh, mi-am dat seama că noi înțelesesem tema într-un raport superficial și naiv cu realitatea.

— Întîlnirea cu Purcărete te-a determinat să devii asistentul său în România la spectacolul Titus Andronicus?

— Da și nu. A existat o propunere de a veni să lucrez în România, cu Silviu Purcărete, încă de cînd eram la Edinburgh, dar o scrisoare de invitație am primit mai tîrziu. Trebuie să mărturisesc că am ezitat înainte de-a mă hotărî să vin.

— De ce?

— Fiindcă am auzit de la prieteni tot felul de lucruri, care pe urmă s-au dovedit a fi false.

— Ca de pildă?

— Ca de pildă faptul că va trebui să-mi aduc cu mine portocale, ciocolată, să mă feresc să beau apă și altele. Am adus cu mine enorm de multe lucruri, care pînă la urmă mi-au fost inutile. Fiindcă acum ele se găsesc și aici. Cred, în general, că mulți dintre cei care vin în România, vin în cadrul programelor umanitare. Față de aceste programe, schimburile culturale sînt mult mai reduse la număr, și e păcat.

Eu mă hotărîsem, de pildă, să vin numai pentru două săptămîni și pînă la urmă am stat opt. Am crezut că voi trăi fără apă, fără electricitate, fără mîncare. Acestea sînt efectele unei anumite superficialități în cunoașterea țărilor din Est.

— Cum vezi acum, după opt săptămîni de colaborare cu o instituție teatrală românească, țara în care te afli?

— Nu știu, sînt foarte multe de spus. Aș simți nevoia să vorbesc despre faptul că înțeleg mult mai bine că România se află în mijlocul unei tranziții foarte, foarte dificile și că teatrul reflectă asta. Este o țară a extremelor în acest moment și am avut parte de multe experiențe contradictorii, care m-au tulburat mult, tot atît de mult cît m-a tulburat colaborarea, la teatrul din Craiova, cu regizorul Silviu Purcărete. Cred că în România teatrul este mult mai important decît în Anglia, sentimentul pe care îl ai cînd lucrezi cu o trupă care își iubește și își respectă regizorul este extraordinar și cred că rolul pe care regizorul îl are în colaborarea sa cu actorii este mult mai generos aici decît în țara mea.

— Cum l-ai caracteriza pe Silviu Purcărete ca artist?

— Cred că Silviu este grozav, îl admir pentru onestitatea lui, pentru capacitatea de-a spune uneori că nu știe cum să rezolve o scenă în acel moment. Pentru faptul că nu ține să se streze cu tot dinadinsul soluții pe care le-a găsit. Face o scenă și poate să o refacă complet a doua zi. În același timp, se lasă condus de momentul de inspirație al zilei respective. Nimeni nu știe ce vrea și încotro merge el. Are o imaginație extraordinară și, în același timp, capacitatea de a vizualiza sensurile într-o formă cu totul și cu totul neașteptată.

— Experiența din România te-a schimbat?

— Dal Cred că mi-am modificat foarte mult sistemul de valori și cred că am înțeles cît de relative pot fi distanțele, pe de o parte, și cît de mari diferențele și decalajele, pe de alta. În România m-am simțit fericită, iar la premiera lui Silviu, știind că vor fi invitați importanți din străinătate, mă simțeam alături de trupă, adică românca.

Interviu realizat de
CORINA ȘUTEU

Am vorbit despre două categorii de spectacol, dar trebuie menționată și o treia direcție, care reunește reprezentații ultramoderne, violent politice. Adică exact spectacolele care nu pot fi jucate în Madagascar. Care totuși sînt jucate. Ele se caracterizează, cum spuneam, printr-o duritate extraordinară, explozivă.

● **Temperamentul malgașilor este unul exploziv, violent!**

● Dimpotrivă. Sînt de o blîndețe excesivă, și poate tocmai de aceea victime perfecte. Violența noilor forme de spectacol tocmai asta urmărește: să scuture blîndețea, moliciunea aceasta dezarmată, care permite o oprimare sălbatică, fără limite și fără sfîrșit. Caracteristică pentru caracterul pașnic al malgașilor este greva îndreptată împotriva dictatorului, grevă ce a cuprins întreaga țară, a durat șase luni, dar nici un moment nu s-a transformat în agresivitate din partea celor ce protestau. Nici măcar atunci cînd dictatorul a răspuns cu grenade. Nici măcar atunci mulțimea nu a ripostat. S-a retras, și-a adunat morții și a continuat să se roage, să cînte, să danseze. Cu credința că, atîta timp cît cîntă, nu pot fi uciși, că muzica îi apără. E o uriașă disperare în toate acestea, dar o disperare incapabilă de reacție violentă. Și duritatea teatrului politic de care vorbeam se naște, cred, din aceeași nelimitată disperare, din blîndețe exasperată.

C.D.

«TRILOGIA ANTICĂ este un spectacol măreț»

În perioada 27 februarie — 1 martie 1992 au vizitat țara: Jan Van Vlijmen, director al Holland Festival, Christopher Barron, Associate Director al Festivalului din Edinburgh și Tamura Seya, Director al «Globe Theatre» din Tokyo. Cei trei au fost invitați la o vizionare a premierei în pregătire Titus Andronicus de Shakespeare la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Silviu Purcărete. Dl Christopher Barron și dl. Jan Vlijmen au văzut, de asemenea, spectacole ale teatrelor Odeon, Mic, Urmuz, precum și Trilogia antică la Teatrul Național din București. «Cred că Trilogia antică este un spectacol măreț, așteptăm cu nerăbdare să îl putem găzdui anul acesta la Edinburgh Festival. De asemenea, sînt foarte mulțumit că am văzut în repetiție generală spectacolul lui Silviu Purcărete. Talentul și creativitatea acestui regizor român, pe care l-am descoperit anul trecut, mă fascinează. Teatrul românesc nu este cunoscut încă în lume pe măsura valorilor sale», ne-a declarat la plecare domnul Christopher Barron. ■ C.Ș.

«VE» RIMBAUD, MAMA LUI ARTHUR

«Un moment de teatru care te lasă fără glas» — astfel definește criticul Jean-Pierre Thibaudat, în subtitlul cronicii sale din «Libération», spectacolul lui Jean-Marie Patte, Călătorul încă nu doarme, montat la Théâtre de la Bastille. Este vorba despre o reprezentație de tip special, să-i spunem «teatru-lectură», în principiu de mai mică aderență la public dar care, în cazul de față, a cîștigat pe deplin spectatorii. Să-i dăm din nou cuvîntul criticului de la «Libération»: «E un text continuu, un fluid, o cronică provincială, o blîndă confesiune alcătuită din scrisorile scrise de către Vitalie Rimbaud, născută Cuif, mamă a mai multor copii ce-i dau nu puține griji (mai ales numitul Arthur), văduvă. Oare semnează V(ăduvă) Rimbaud sau V(Italie) Rimbaud? Semnează «Ve» Rimbaud, transează Patte, așa după cum scrie «Ve» Hugo, autor care în ochii ei nu prea se cuvine a fi frecventat. Sînt scrisori adresate unor persoane pe care cititorii edițiilor comentate Arthur Rimbaud îi cunosc foarte bine — Ernest Delahaye, Stéphane Mallarmé sau Isabelle (sora lui Arthur). Seara (cuvîntul «spectacol» se refuză cu hotărîre din teama de a spune prea mult ori prea puțin) este dedicată «lupilor captivi» și înainte ca marea sală a Teatrului Bastille — care pentru Patte e un loc binecuvîntat — să se transforme într-o noapte activă, spectatorul (ori mai curînd confidentul, prietenul, tu însuți) are timpul de a citi aceste cuvinte, singurele, ale programului: «Sînt fericit că ai venit am pregătit întîlnirea noastră dar tu ești acela care poți face din ea o oră a luminii.» (...) Scrise și expediate de la Charleville, aceste scrisori nu au nimic din răscolirea aceea indiscretă — ale cărei rezultate se adună în operele complete de autor — prin facturile spălătoresei și maculatoarele din școala primară. Aceste scrisori învie corpul, limba, vocabularul, provincia al cărei fiu a fost Arthur Rimbaud. Patte se înfășoară ca într-un scutec în această limbă maternă. Taină a originilor și a împreunărilor: figura lui ne face să ne gîndim la fiul sosit din vreun deșert al Africii, în timp ce glasul, fără cea mai mică «travestire», capătă inflexiunile vocii materne. Și atunci, cine intră în scenă cu trupul acesta îndesat, de marinar? Cine vorbește cu aceste sonorități amintind foșnetul frunzișului? Cine caligrafiază, parcă, pe hîrtie fină? Cine vorbește cu această voce bîntuită de visul unei femei? El? Ea? Jean-Marie Patte? Toți trei, fără îndoială. În ființa însăși a unui moment de teatru nesfîrșit, care a început deja cînd omul înaintează pe scena presupus goală — putem numi gol un spațiu pe care Patte îl umple chiar înainte de a pătrunde în el? — și care nu se sfîrșește odată cu plecarea lui. Moment de teatru în care imobilitatea unui bust, fermitatea pasului, curgerea unei fraze devin mari cuceriri ale omului.»

C.D.

«LOVE STORY» INTERCONTINENTAL

Un băiat pe nume Chris, italian american, și o fată pe nume Isa, spaniolă, se întîlnesc într-o bibliotecă și se îndrăgostesc fulgerător unul de celălalt, transformîndu-se în aceeași clipă în... Cristofor Columb și regina Isabela a Spaniei; cum, însă, această poveste de iubire nu are șorți de izbîndă, el se va sui pe o corabie și va cutreiera mările pînă cînd va descoperi... America! — Iată în linii mari subiectul musicalului Encounter 500 (Întîlnire 500), al cărui succes în turneele prin cîteva orașe din Lumea Nouă a fost atît de mare încît Broadway-ul cedează: va fi jucat aici în luna aprilie, momentul culminant al «anului Columb», cum e numit 1992. Autorul acestei «lovituri» este Mario Fratti, profesor de literatură italiană la New York, critic de teatru și dramaturg având la activ 47 de piese, printre care o adaptare a musicalului Nine (Nouă), inspirat din celebrul film 8 1/2 al lui Fellini, adaptare ce a primit nu mai puțin de 17 premii teatrale (cinci fiind numai premiile «Tony», corespunzînd, în teatru, Oscar-ului cinematografic). Cu o splendidă muzică scrisă de compozitorul italian Giuseppe Murolo și cu o distribuție multinațională — textul poartă, de altfel, subtitlul «Cum i-au întîlnit italienii, evreii, musulmanii, portughezii și spaniolii pe indieni acum 500 de ani» —, musicalul este apreciat de critici în special pentru «noua perspectivă» din care e abordată povestea lui Columb. Acesta nu mai apare în chip de erou civilizator; dimpotrivă, ancorînd la țărmul necunoscut, el întîlnește (termen preferat de americani disprețuitorului descoperă) o civilizație înfloritoare, de la care învață obiceiuri noi (mai bune, oare?) și unde, pe deasupra, găsește o (altă) iubire romantică. Așadar, în America s-ar afla, totuși, iubirea...

A.G.

CAPETELE BALAURULUI

În urmă cu cîteva luni, compatriotul nostru autoexilat, Florin (sau Florinel, cum semnează acolo) Fătulescu, a obținut un remarcabil succes punînd în scenă, la Friends and Artists Theater Ensemble din Los Feliz, California, Dragonul de Evgheni Șvarț. Descoperind cu încîntare această «piesă importantă și puțin cunoscută», criticii americani notează că spectacolul, riscant de lung pentru gusturile celor de peste Ocean (durează mai bine de trei ore), a captivat auditoriul atît prin farmecul somptuos al imaginilor vizuale, cît și — mai ales — prin trimiterile netrucate la realitățile politice din Estul Europei: «dragonul» (balaurul — ar fi, de fapt, traducerea corectă...) e identificat cu Stalin și cu Ceaușescu, iar ținutul înspăimîntat și supus pe care îl guvernează el — cu România dinainte de 1989. «Amintiri din România» sună chiar titlul unei cronici, subtitlul fiind «Viziunea regizorului (...) reprezintă legătura sa cu compatrioții dintr-o țară oprimată». Dincolo însă de interpretările politice, importantă ni se pare concluzia cronicarului de la «Los Angeles Times» (care exprimă și cîteva rezerve asupra montării): «Mizanscena lui Fătulescu e mai interesantă decît multe spectacole mai îngrijite, dar mai puțin ambițioase». Următorul proiect al regizorului este Emigranții de Mrożek. Pe cînd, oare, și o piesă românească?

A.G.

SOMMAIRE

ANTITHÈSES par Dumitru Solomon p. 2 ● DIALOGUE Tompa Gábor, metteur en scène au Théâtre Hongrois d'Etat de Cluj, parle à Doina Modola de ses spectacles en Roumanie et de ses projets de travail aux Etats Unis, p. 4; Constantin Ciubotariu, scénographe au Théâtre Odeon de Bucarest, parle à C.C. Buricea-Mlinarcic de la «boîte italienne» et de ses effets sur la conception des décors, p. 34 ● Cristina Dumitrescu explique le «miracle» nommé Le Théâtre National de Craiova par l'existence d'un climat culturel normal, p. 8 ● IDÉES. Le philosophe Henri Wald analyse l'absurde en tant que moyen stylistique, p. 10 ● L'ENQUETE «TEATRUL AZI»: la pièce roumaine sur les scènes. Propos signés par les dramaturges Dumitru Solomon (p. 12) et Tudor Popescu (p. 13) ● CHRONIQUES DRAMATIQUES, p. 20 ● LA SCÈNE DU MONDE. Impressions américaines (Marian Popescu), p. 42; Michèle Rakotoson parle à Cristina Dumitrescu du théâtre politique au Madagascar, p. 45.

CONTENTS

ANTITHESES by Dumitru Solomon, p. 2 ● DIALOGUE Tompa Gábor, stage director at the Hungarian State Theatre in Cluj, talks to Doina Modola about the shows he made in Romania and about his work projects in the USA, p. 4; Constantin Ciubotariu, stage designer at the Odeon Theatre in Bucharest, talks to C.C. Buricea-Mlinarcic about the "Italian box" and the compulsions it exerts on the scenographic outlook, p. 34 ● Cristina Dumitrescu explains the "miracle" called The National Theatre Craiova as the result of a normal cultural life, p. 8 ● IDEAS. Philosopher Henri Wald analyses the absurd as a stylistic means, p. 10 ● TEATRUL AZI INVESTIGATES: the Romanian plays on the stages. Opinions due to playwrights Dumitru Solomon (p. 12) and Tudor Popescu (p. 13) ● REVIEWS, p. 20 ● THEATRE AT LARGE. American impressions (Marian Popescu), p. 42; Michèle Rakotoson talks to Cristina Dumitrescu about political theatre in Madagascar, p. 45.

Tiparul: ARTA GRAFICĂ S.A.

publicitate

«TEATRUL AZI» PUBLICĂ RECLAMĂ ÎN INTERIORUL REVISTEI (ALB-NEGRU) SAU PE COPERTELE III ŞI IV (POLICROMIE), ÎN CONDIŢII GRAFICE DEOSEBITE. LA CERERE, REDACŢIA POATE ASIGURA REDACTAREA, ILUSTRAREA ŞI MACHETAREA TEXTELOR PUBLICITARE. PENTRU INFORMAŢII SUPLIMENTARE ŞI COMENZI CONTACTAŢI-NE LA TELEFON 14 35 58 SAU LA SEDIUL REDACŢIEI: STR. CONSTANTIN MILLE 5—7—9, ETAJ II, BUCUREŞTI.

ISSN 1220—4676

ŞCOALA DE COSMETICĂ, ESTETICĂ ŞI MACHIAJ

Christine Valmy

organizează

CURS RAPID DE MACHIAJ ARTISTIC PENTRU TEATRU ŞI FILM

Cursul are durata de o lună iar la absolvire se acordă o diplomă cu valabilitate internaţională pentru practicarea profesiei de machior de teatru şi film.

Lecţii teoretice şi practice de machiaj (întinderi, îmbătrîniri, transformări ale fizionomiei) şi perucherie.

Profesor: MIHAI IONESCU, profesionist cu o experienţă de peste douăzeci şi cinci de ani în machiajul de teatru şi film (la Teatrul Naţional din Bucureşti, Studiourile cinematografice «Bucureşti», Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică «I.L. Caragiale»). Elev al celebrului Jean Romaniţă, **Mihai Ionescu** *a semnat machiajul pentru numeroase filme artistice (***Dimitrie Cantemir, Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu, Vlad Ţepeş** *etc.) şi spectacole de teatru (***Patimile lui Isus Cristos** *de Nicolae Iorga — premiera la 15.04.1990 şi, pe scena Studioului «Casandra»,* **Tartuffe, Moriţa, Visul unei nopţi de vară** *ş.a.).*

Machiajul — o meserie frumoasă, o meserie necesară pentru care nu a existat nici o formă de învăţămînt organizat, o meserie care trebuia «furată» şi care acum se poate învăţa.

Informaţii privind condiţiile de înscriere, la telefon: 21.52.70